Vor den Gemälden

Eduard Bendemann zeichnet



Christian Scholl und Anne-Katrin Sors (Hg.)

Universitätsverlag Göttingen

Christian Scholl und Anne-Katrin Sors (Hg.)

Vor den Gemälden: Eduard Bendemann zeichnet



erschienen im Universitätsverlag Göttingen 2012

Christian Scholl und
Anne-Katrin Sors (Hg.)

Vor den Gemälden: Eduard Bendemann zeichnet

Bestandskatalog der Zeichnungen und Skizzenbücher eines Hauptvertreters der Düsseldorfer Malerschule in der Göttinger Universitätskunstsammlung

Mit Aufsätzen von Michael Thimann, Iris Wenderholm und Christian Scholl sowie Beiträgen von Claudia Amthor, Julia Sophie Baum, Kristina Baumann, Martina Buhtz, Marna Carlowitz, Tobias Helms, Maurice Hollmann, Elisa Jubert, Nadine Kaminski, Katrin Kruppa, Anna-Christine Lehmann, Sinja Ponick, Olga Remesow, Benjamin Sander, Anne-Katrin Sors, Saskia Steil und Katharina Timpe



Universitätsverlag Göttingen
2012

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar

Die Veröffentlichung dieses Werks wurde unterstützt durch:

THIMM – THE HIGHPACK GROUP

Die Ausstellung wurde unterstützt durch:

Universitätsbund Göttingen e.V.



sowie den Freundeskreis Kunstsammlung der Universität Göttingen e.V.

Anschrift der Herausgeber

PD Dr. Christian Scholl
Dr. Anne-Katrin Sors
Georg-August-Universität Göttingen
Kunstgeschichtliches Seminar und
Kunstsammlung
Nikolausberger Weg 15
37073 Göttingen
Tel.: 0551 / 39-5093
Email: kunsts@gwdg.de

Satz und Layout: Christian Scholl
Umschlaggestaltung: Jutta Pabst
Fotoarbeiten: Anna Katharina Haase, Stephan Eckardt, sowie wie im Bildnachweis angegeben
Titelabbildungen: Eduard Bendemann: Das Opfer der Iphigenie, Detail, Stiftung Museum Kunstpalast, Düsseldorf, Dauerleihgabe der Kunstakademie Düsseldorf, Inv. Nr. M 2173; Eduard Bendemann: Aktstudien eines im Profil stehenden Jungen, Gewandstudie, Detail, Göttingen, Universitätskunstsammlung, Inv. Nr.: H 1977/7r

http://univerlag.uni-goettingen.de
ISBN: 978-3-86395-083-5

Inhalt

Einleitung

Vor den Gemälden: Eduard Bendemann zeichnet – unter diesem Titel zeigt die Göttinger Universitätskunstsammlung ihren umfangreichen Bestand an Zeichnungen Eduard Bendemanns und erschließt diesen gleichzeitig mit vorliegendem Bestandskatalog. Bendemann (1811-1889) war zu Lebzeiten einer der prominentesten Vertreter der Düsseldorfer Malerschule. Geboren in Berlin als Sohn eines kurze Zeit zuvor vom Judentum zum Protestantismus konvertierten Bankiers, wuchs er in einem hochkultivierten und vielseitig musisch interessierten Umfeld auf, das Zeit seines Lebens die Grundlage für sein bildungsgesättigtes Werk bleiben sollte. So pflegte er enge Kontakte mit dem Historiker Johann Gustav Droysen und mit Musikern wie Clara und Robert Schumann oder Joseph Joachim. Vor allem aber verband ihn eine enge Freundschaft mit Felix Mendelssohn Bartholdy, die bis zum frühen Tod des Komponisten währen sollte.

In den 1830er und 40er Jahren feierte Bendemann mit monumentalen Historiengemälden europaweit Triumphe. Auf der Grundlage solcher Erfolge wurde er 1838 nach Dresden berufen, um ein umfangreiches und hochkomplexes Ausmalungsprojekt im dortigen Residenzschloss auszuführen. Auch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, als die idealistische Monumentalmalerei zunehmend in die Kritik geriet, trat er mit großformatigen Werken an prominenten Orten wie der Berliner Nationalgalerie in Erscheinung. Ausstellung und Katalog nehmen in den Blick, was diesen Bildern an zeichnerischer Arbeit vorausgeht. Neben Porträts, Landschaften und religiösen Darstellungen wird dabei vor allem die eindrucksvolle Zahl von Studien erschlossen, welche der Künstler in Vorbereitung auf seine Gemälde geschaffen hat.

Ein Blick auf diese Zeichnungen verdeutlicht, welche grundlegende Rolle dem Modellstudium im akademischen Werkprozess zukam. Bei seinem Lehrer Wilhelm Schadow hatte Bendemann gelernt, im Anschluss an das Entwerfen einer allgemeinen Kompositionsidee die Haltung der einzelnen, im Bild darzustellenden Figuren jeweils genau am Modell zu studieren, zu überprüfen und gegebenenfalls zu korrigieren.[1] „Natur" fungierte insofern als Korrektiv zur „Erfindung".[2]

Bereits im Jahre 1890, als die Berliner Nationalgalerie eine Gedächtnisausstellung für den 1889 verstorbenen Maler zeigte, erregten diese Zeichnungen Aufmerksamkeit. So schreibt Josef Schrattenholz in seinem „Betrachtungen und Erinnerungen" an Bendemann:

> „Mit welcher ernstester künstlerischer Gewissenhaftigkeit und Strenge unser Künstler meist arbeitete, wird durch die zahlreichen ausgestellten Studien, die Akt-, Kopf-, Gewand- und Detailstudien zu dem Bildes: ‚Wegführung der Juden in die babylonische Gefangenschaft'. zum ‚Jeremias', zu seinen großen Fresco-Gemälden u. v. a. seiner Werke mit noch verblüffenderer Beredtsamkeit dargethan, als durch die Skizzen der Wüstenbilder. Ein geradezu erstaunliches Aufgebot von Arbeitskraft, Einsicht und Sorgfalt findet sich in diesen Studien niedergelegt und wenn irgend etwas, so könnte ihre Betrachtung zum Glauben an die These bereden, die Hans v. Bülow mit in einem seiner geistreichen Briefe einmal so nachdrücklich betonte, zur überzeugten Bekennung des Schlagwortes; ‚Das Talent ist der Fleiß.'"[3]

---

1 Vgl. hierzu den Aufsatz „Bendemanns Lehrer zeichnet: Wilhelm Schadows Vorstudie zum Gemälde *Caritas*" in diesem Band.

2 Dementsprechend bezieht sich Bendemann bei der Ausmalung des ersten Cornelius-Saals in der Berliner Nationalgalerie auf eine Zeile in Friedrich Schillers Gedicht *Kolumbus*: „Mit dem Genius steht die Natur in ewigem Bunde" – Schiller 1983, S. 321.

3 Schrattenholz 1891, S. 25.

Man würde allerdings Bendemann unrecht tun, wenn man die umfangreichen Vorarbeiten allein unter die Kategorie „Fleiß" einordnen würde. Es geht vielmehr um eine intensiv betriebene Klärung kompositorischer Fragen, die man an den Zeichnungen bis ins Detail nachvollziehen kann: in immer wieder neuen Ansätzen, bei denen untersucht wird, wie ein Arm oder Bein am vorteilhaftesten gedreht werden sollte, wie sich ein Körper am besten wendet oder wie eine Gewandfalte am wirkungsvollsten fällt. Dabei durfte der Künstler das Große und Ganze niemals aus den Augen verlieren: Tatsachlich barg das Modellstudium aus Sicht der idealistischen Kunsttheorie auch Gefahren, die vor allem in der allzu direkten Übernahme beobachteter Einzelheiten lagen. Auf keinen Fall sollten die Figuren in den Gemälden wie verkleidete Modelle aussehen.

Vor den Gemälden – das bedeutet gerade nicht, dass den Zeichnungen gegenüber den letztlich ausgeführten Bildern eine Priorität zugesprochen werden soll. Eine solche Präferenz wäre ahistorisch, handelt es sich doch um Studien, die Bendemann selbst in keinem Fall als ausstellungswürdig angesehen hätte. Vielmehr geht es darum, die im Bereich des Kompositorischen und damit Visuellen liegende Verbildlichungsarbeit in den Blick zu nehmen, welche letztlich zu den Gemälden führte. Die Entscheidung des Künstlers, ob er die Figuren in seinen Bildern miteinander verknüpft oder Zäsuren zwischen diesen setzt, ob er sie in einer Reihe verkettet oder zu den entgegengesetzten Seiten seiner Gemälde herauslaufen lässt, hat in der Regel eine argumentative Funktion. Sie steht im Dienst eines künstlerischen Programms, welches wiederum auf spezifische Weise zu den künstlerischen, kunstkritischen und kunsthistorischen Auseinandersetzungen der Zeit Position bezieht und auch auf außerkünstlerische Fragen von Religion, Politik und Geschichte reagiert.

Seit einigen Jahrzehnten lockert sich das strenge, von der Kunstkritik der Moderne um 1900 gefällte und lange Zeit wirksame Verdikt über die Historienmalerei des 19. Jahrhunderts. Zwar gilt aus guten Gründen nach wie vor die Prämisse, dass man den Rang eines Kunstwerks nicht nach der Zahl der darauf dargestellten Gegenstände bemessen kann. Gleichwohl lässt sich heute wieder ein Gespür für die ganz eigene Leistung entwickeln, die in der Organisation so komplexer und zum Teil vielfiguriger Bilder und Bildensembles liegt, wie Eduard Bendemann sie geschaffen hat. Dementsprechend ist in den letzten Jahren auch das Interesse an diesem Künstler stetig gewachsen. Grundlegende Dissertationen zu seiner administrativen Tätigkeit als Direktor der Düsseldorfer Kunstakademie[4] und zu seinen Hauptwerken als Historienmaler[5] wurden publiziert. In Ausstellungen der jüngsten Zeit waren seine Gemälde in prominenter Weise vertreten.[6] Und auch die Zeichnungen sind in den letzten Jahren wieder verstärkt in den Fokus der Forschung gerückt. Nachdem bereits 1978/80 der Bestandskatalog des Museum Kunstpalast mit seinem umfangreichen Bestand an Bendemann-Zeichnungen[7] vorgelegt wurde, widmete sich 2007 eine Ausstellung im Berliner Kupferstichkabinett dem Werkbestand (und dabei vor allem den Zeichnungen) des Künstlers in den Staatlichen Museen zu Berlin und im Mendelssohn-Archiv der Staatsbibliothek zu Berlin. Der aus diesem Anlass von Sigrid Achenbach herausgegebene Katalog war für den vorliegenden Band zum Göttinger Bestand in mancherlei Hinsicht vorbildlich.[8]

Der Göttinger Bestand an Bendemann-Zeichnungen ist – gemessen an der Geschichte dieser Sammlung – verhältnismäßig jung. Er umfasst 129 Zeichnungen auf 92 Blatt sowie drei Skizzenbücher. Von Eduard Bendemanns Sohn Rudolph ist darüber hinaus ein Bestand von 12 Zeichnungen und einem Skizzenbuch vorhanden, die in diesem Katalog allerdings weder abgebildet noch behandelt werden, da der Fokus auf dem Œuvre des Vaters liegt. Die erste Zeichnung Eduard Bendemanns gelangte 1931 als Schenkung in das Graphische Kabinett der Universitätskunstsammlung (Kat. Nr. 55).[9] Sie stammte aus dem Besitz des Göttinger Bibliotheksrats Dr. Johannes Joachim (1864-1949), der sie von seinem Vater, dem berühmten Violinisten und Komponisten Joseph Joachim geerbt hatte. Es handelt sich um die Darstellung einer Schweizer Landschaft mit persönlicher Widmung Bendemanns an den Musiker. Für Joachim wiederum war Göttingen ein bedeutungsvol-

4 Aschenborn 1998.
5 Krey 2003.
6 Ausst. Kat. Lübeck 2009/10; Ausst. Kat. Düsseldorf 2011/12.
7 Ricke-Immel 1987/80.
8 Achenbach 2007.
9 Der Inventareintrag lautet: „1931-1 Eduard Bendemann. Landschaft (Schweiz), Schwache Bezeichnung „Uri Rothstock" u. „Geckenrieth" „31. Aug. 61". In späterer deutlicherer Schrift „Zur Erinnerung an EBendemann" (für Joseph Joachim). Bleistift auf 2 zus. Geklebten Blättern 298 x 460 mm, R. grosser Stockflecken, li u. und o kl. Risse. Geschenk Dr. Joachim."

ler Ort: Hier lernte er 1853 Johannes Brahms kennen. Sein Wohnsitz befand sich damals übrigens im Nikolausberger Weg 21[10], also in unmittelbarer Nähe des heutigen Sitzes von Kunstgeschichtlichem Seminar und Graphischer Sammlung.

Für längere Zeit blieb dieses Blatt die einzige Bendemann-Zeichnung im Göttinger Bestand. Dabei stand in den 1960er Jahren mit Hans Wille der Sammlung ein Kustos vor, der bedeutende Beiträge zur Bendemann-Forschung geleistet hat.[11] Wille, der später als Museumsdirektor nach Hamm ging, hatte bereits in seiner Göttinger Zeit regen Briefkontakt zu Nachkommen der Familie Bendemann in London, aus deren Besitz er 1967 zwei Zeichnungen – von Gottfried Schadow (H 1967/5) und von Georg Friedrich Weitsch (H 1967/6) – erstehen konnte. Bereits 1963 wurden ihm über einhundert Zeichnungen – die meisten von Bendemann – zum Verkauf angeboten. Den Nachfahren des Künstlers war damals bereits bewusst, dass sich ein Großteil dieser Studien auf Gemäldeprojekte sowie auf die Ausmalung des Dresdner Schlosses bezog.[12]

Erst unter Konrad Renger, dem Nachfolger Willes im Amt des Kurators, gelang es, 1977 ein überaus umfangreiches Konvolut von 98 Blättern und 4 Skizzenbüchern aus diesem Familienbesitz zu erwerben. Alle Objekte wurden damals als Werke Eduard Bendemanns inventarisiert. Darunter befanden sich auch die erwähnten Arbeiten Rudolf Bendemanns.[13] Bis heute macht diese Gruppe von Zeichnungen den weitaus größten Teil des Göttinger Bendemann-Bestandes aus.

Die vorerst letzten Zeichnungen dieses Künstlers gelangten in den 1990er Jahren in den Besitz der Universitätskunstsammlung: 1996 zwei Landschaften aus einer Auktion der Galerie Bassenge als Stiftung der Georg-August-Universität Göttingen (Kat. Nr. 56, 57), sowie 1997 drei Zeichnungen aus derselben Galerie als Stiftung Giesing (Kat. Nr. 1, 2, 76). Schließlich kamen im selben Jahr zwei Schenkungen des ehemaligen Kurators Hans Wille hinzu: die Aquarelle *Johannes der Täufer* (Kat. Nr. 3) sowie *Madonna mit Kind* (Kat. Nr. 4).

Eine Zeichnung bleibt in ihrer Herkunft rätselhaft, denn sie ist unter „H 934 Eduard Bendemann: Studienblatt: Gewand & 2 Knaben, 550 x 370 mm, Stift (grau), Kreide (weiß)“ in das numerische Inventarbuch eingetragen worden, in dem man in den 1970er Jahren den Altbestand aufgearbeitet hatte. Bisher lässt sich die Provenienz anhand der vorhandenen Unterlagen nicht eindeutig ermitteln. Diese Zeichnung kann nun durch aktuelle Forschung eindeutig Bendemanns Lehrer Wilhelm von Schadow zugeschrieben werden.[14]

Anhand dieses umfangreichen Bestandes führte Professor Dr. Werner Schnell Ende der 1990er Jahre Seminare mit Studierenden durch, die wichtige Forschungsergebnisse erbrachten und damit auch eine unschätzbare Basis für das aktuelle Bendemann-Projekt bilden. Die Konzentration lag damals vor allem auf den Skizzenbüchern, aus denen zahlreiche Transkriptionen vorgenommen werden konnten. Diese Ergebnisse wurden durch die Digitalisierungsmaßnahme für OPAL (Onlineportal digitalisierter Kulturgüter Niedersachsen) online veröffentlicht und sind auch über das Deutsche Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg abrufbar.

Von den 73 als Studien in Frage kommenden Blättern (abzüglich der Landschaften und Porträts) waren zu diesem Zeitpunkt elf Blätter konkreten Gemälde- bzw. Freskenprojekten Bendemanns zugeordnet. Auf der Grundlage der in den letzten Jahren sprunghaft angewachsenen Forschung zu diesem Künstler führten die Herausgeber dieses Katalogs im Wintersemester 2010/11 und im Sommersemester 2011 zwei weitere Seminare zum Göttinger Bendemann-Bestand durch. Studierende und Dozenten konnten mit vereinter Energie 38 weitere Blätter (die Versoseiten nicht mitgezählt) konkreten Bildprojekten des Künstlers zuordnen. Damit waren die Grundlagen für eine Ausstellung und den vorliegenden Bestandskatalog geschaffen. Die konstruktive Art, wie in den Seminaren – im gutem Sinne – um Arme, Beine und Köpfe gerungen und gestritten wurde (einige Ansprüche sind nach wie vor uneingelöst und mit Emotionen verbunden), gehört zu den schönsten Erfahrungen, an die wir uns als Seminarleiter erinnern. In diesem Zusammenhang führten wir am 21. Januar 2011 auch eine Tagesexkursion in die Justizvollzugsanstalt Naumburg durch, wo wir

10 Göttinger Stadtchronik 1853.

11 Vgl. etwa Wille 1966; Wille 1995.

12 Vgl. den Brief von Erwin Bendemann, London, an Hans Wille vom 8. August 1963 im Archiv der Universitätskunstsammlung (unter H 1967/5).

13 Vgl. Bereits Ende der 1990er Jahre sind im Rahmen der Digitalisierung (OPAL) neun Zeichnungen Rudolf Bendemann zugeschrieben worden (Inv. Nr. 1977/78-86, 100) sowie das Skizzenbuch Kiel/Tirol 1977/104. Im Rahmen des vorliegenden Projekts werden ihm mit stilkritischen Argumenten drei weitere Zeichnungen zugeordnet: Inv. Nr. H 1977/74, 75, 79.

14 Vgl. den Beitrag „Bendemanns Lehrer zeichnet: Wilhelm Schadows Vorstudie zum Gemälde *Caritas*“ in diesem Band.

überaus freundlich empfangen wurden und Bendemanns Monumentalgemälde *Tod Abels* in seinem ursprünglichen, mittlerweile wiederhergestellten Kontext einer vierstündigen Bildanalyse unterziehen konnten: Danach kamen alle wieder frei.

Zwischen den Seminaren und der Ausstellung mit begleitendem Katalog lag nochmals viel Arbeit, an der sich die Studierenden mit großem Einsatz beteiligt haben. Ihnen sei hierfür herzlich gedankt: Claudia Amthor, Julia Sophie Baum, Kristina Baumann, Martina Buhtz, Marna Carlowitz, Tobias Helms, Maurice Hollmann, Elisa Jubert, Nadine Kaminski, Anna-Christine Lehmann, Sinja Ponick, Olga Remesow, Benjamin Sander, Saskia Steil und Katharina Timpe.

Durch die Spezifik des Göttinger Bendemann-Bestandes ergeben sich bestimmte Schwerpunktsetzungen. Neben einer großem Zahl von Zeichnungen, die sich auf das Dresdner Residenzschloss beziehen (Kat. Nr. 6-21), finden sich hier vor allem Studien zum Spätwerk des Künstlers wie dem *Tod Abels* (Kat. Nr. 23-26), der *Wegführung der Juden in die babylonische Gefangenschaft* (Kat. Nr. 27-44) und dem *Opfer der Iphigenie* (Kat. Nr. 53). Daher liegt auch der wissenschaftliche Akzent des Katalogs auf dieser Phase von Bendemanns Schaffen, die bis heute eher im Schatten der frühen Erfolgsbilder (*Gefangene Juden in Babylon*), *Jeremias auf den Trümmern Jerusalems*, Kat. Nr. 5) steht. Damit gewinnt der Katalog ein eigenes Profil, das auch durch wissenschaftliche Beiträge unterstützt wird. Unser großer Dank gilt Prof. Dr. Michael Thimann, Passau/Hamburg und Prof. Dr. Iris Wenderholm, Hamburg, für ihren Aufsatz zum Naumburger *Tod Abels* sowie Katrin Kruppa, Heidelberg, für ihre Einführung in das Thema „Bendemann als Buchillustrator".

Einen besonderen Reiz hatte das Bendemann-Projekt für Studierende und Dozenten durch den direkten Umgang mit Originalen. Gleichwohl waren umfassende fotografische Neuaufnahmen der Werke sowohl für Forschung und Lehre als auch für die Veröffentlichung im Katalog erforderlich. Für die Anfertigung der Fotografien des gesamten Göttinger Bendemann-Bestandes gilt unser großer Dank Katharina Anna Haase sowie Stephan Eckardt, beide Göttingen. Das Stichwerk von Hugo Bürkner zum Ball- und Konzertsaal des Dresdner Schlosses stellte uns Professor Dr. Werner Schnell, Berlin, in großzügiger Weise als Leihgabe zur Verfügung. Es wurde von Stephan Eckardt fotografiert, illustriert das Kapitel zum Dresdner Schloss im Katalog und kann in der Ausstellung im Original gezeigt werden. Eine weitere bedeutende Leihgabe als Ergänzung des Dresden-Komplexes erhielten wir von Prof. Dr. Michael Thimann (vgl. Farbtafel IV). Schließlich danken wir Dr. Sigrid Achenbach und Dr. Willmuth Arenhövel, beide Berlin, für die Vermittlung der überaus seltenen Reproduktionsmappe zum ersten Corneliussaal der Berliner Nationalgalerie, die wir dank des Einsatzes von PD Dr. Arwed Arnulf, Berlin/Marburg, ebenfalls fotografieren lassen konnten. Herr Arnulf gab im übrigen auch den entscheidenden Impuls für den Titel von Ausstellung und Katalog.

Bei unseren Forschungen wurden wir von vielen Seiten beraten und standen in wissenschaftlichem Austausch mit mehreren Personen und Institutionen. Unser besonderer Dank geht an Dr. Konrad Renger und Gattin, München, an Dr. Bettina Baumgärtel, Dr. Sabine Schroyen, Dr. Gunda Luyken, Dr. Sonja Brink und Regina Abels vom Museum Kunstpalast in Düsseldorf sowie Dr. Petra Kuhlmann-Hodick vom Kupferstichkabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden.

Für die umfassende materielle Aufbereitung des gesamten Göttinger Bendemann-Bestandes, ohne welche die Ausstellung nicht möglich gewesen wäre, danken wir herzlich Ingrid Rosenberg-Harbaum. Dass wir drei besonders reizvolle, aber im Zustand auch besonders gefährdete Blätter ausstellen können, verdanken wir der Restaurierung durch Dipl.-Rest. Ronald Reinke. Finanziell wurde diese ermöglicht durch Prof. Dr. Carsten-Peter Warncke, Göttingen, Dietrich Meyerhöfer und die Seminarteilnehmerinnen und Seminarteilnehmer der UdL (Universität des dritten Lebensalters) Göttingen und dem Freundeskreis Kunstsammlung der Universität Göttingen e.V. Auch ihnen sind wir zu großem Dank verpflichtet. Besonders herzlich danken wir auch Nadine Luneke für jeden stets reibungslos erledigten Verwaltungsakt.

Glücklich sind wir, dass der Katalog im Universitätsverlag Göttingen erscheinen kann. Jutta Pabst danken wir herzlich für die rasche und erfreulich unkomplizierte Betreuung des Projekts. Nur durch die großzügige finanzielle Unterstützung durch Herrn Klaus Thimm und die Firma THIMM – THE HIGHPACK GROUP sowie den Universitätsbund Göttingen e.V. konnte dieses Projekt überhaupt durchgeführt und ein Katalog gedruckt werden. Dafür danken wir herzlich.

Christian Scholl und Anne-Katrin Sors, Göttingen im September 2012



Veit Froer: Eduard Bendemann, Stahlstich, 116 x 86 mm, 1890

Eduard Julius Friedrich Bendemann: Biographie

zusammengestellt von Saskia Steil

1811

3. Dezember: Eduard Bendemann wird in Berlin als drittes Kind des Bankiers Anton Heinrich Bendemann (1775-1866) und dessen Frau Fanny Eleonore Bendemann, geb. Vögelche van Halle (1778-1857), geboren. Sein Vater gehört zu den Gründungsmitgliedern der jüdischen Gesellschaft der Freunde von 1792, die sich für die Verbreitung des Gedankenguts der Aufklärung, für eine Verbesserung der Bildungschancen sowie für karitative Zwecke einsetzt (vgl. Achenbach 2007, S. 9f.). Eduard Bendemanns Geschwister sind Emil Leopold Franz Bendemann (1807-1882) und Pauline Bendemann (1809-1895, später verh. Hübner).

1812

26. Januar: Taufe Eduard Bendemanns. Die Eltern und der Bruder waren bereits im Frühjahr 1811 vom mosaischen Glauben zum Protestantismus übergetreten; Bendemann wird christlich erzogen, bleibt aber an Themen der jüdischen Geschichte interessiert, deren Darstellungen er nicht selten mit einer christlichen Perspektive versieht (vgl. die Einführung zu Kat. Nr. 3+4).

1817

Bendemanns Eltern erwerben in Berlin ein Wohnhaus am Schafgraben; dort verkehren bald viele Künstler, Literaten und Musiker. Fanny Bendemanns religiöse Auffassung und ihre „künstlerisch-musische Orientierung“ (Krey, 2003, S. 27) prägt die Erziehung ihrer Söhne.

um 1823/24

Bendemann lernt den jungen Künstler Julius Hübner (1806-1882) kennen, der seit 1822 im Atelier von Wilhelm Schadow (1788-1862), einem Sohn des Berliner Bildhauers und Akademiedirektors Gottfried Schadow, studiert. Hübner wird der private Zeichenlehrer Bendemanns und bestärkt ihn bei der Wahl einer Karriere als Maler.

1824-27

Bendemann besucht, nachdem er zunächst privat unterrichtet wurde, das königliche Joachimsthalsche Gymnasium. Er darf – noch als Gymnasiast – an dem von Wilhelm Schadow erteilten Zeichenunterricht an der Berliner Akademie teilnehmen.

1827

2. Mai: Bendemann wird in der Marienkirche in Berlin konfirmiert.
7. Mai: Der angehende Künstler erhält sein schulisches Abschlusszeugnis. Im Sommer folgt er, wie ein Jahr zuvor bereits Julius Hübner, seinem Lehrer Wilhelm Schadow an die Düsseldorfer Kunst-

akademie. Schadow hat als Nachfolger von Peter Cornelius 1826 die Leitung der Akademie übernommen und strukturiert sie nun zu einer der erfolgreichsten Kunstinstitutionen in Deutschland um. Er legt damit die Grundlage für den weltweiten Erfolg der Düsseldorfer Malerschule im 19. Jahrhundert, an dem auch Bendemann bald seinen Anteil haben wird. Charakteristisch ist die Gemeinschaftsbildung, deren Zentrum Schadows offenes Haus ist, sowie der umfassende, über den Bereich der Malerei weit hinausgehende Bildungsanspruch der Künstler: Bendemann interessiert sich für Theater und Musik und macht u. a. Bekanntschaft mit Karl Immermann und Friedrich von Uechtritz. Er wird Mitglied des Komponiervereins, in welchem die Künstler im engsten Umkreis Wilhelm Schadows nach dem Vorbild des nazarenischen Lukasbundes eigene Entwürfe diskutieren und rezensieren.

seit 1828

Die Düsseldorfer Maler – und mit ihnen Bendemann, der zunächst als Porträtist arbeitet – feiern mit ihren Werken auf Ausstellungen in ganz Deutschland große Erfolge.

1829

21. Mai: Julius Hübner heiratet Bendemanns Schwester Pauline.

1829/30

Nachdem er die Elementar- und Vorbereitungsklasse absolviert hat, besucht Bendemann die obere Klasse der ausübenden Künstler.
Sommer 1829: Aufbruch mit der Familie und Freunden nach Italien; die Reise, an der auch Carl Ferdinand Sohn und Theodor Hildebrandt teilnehmen, wird von Wilhelm Schadow organisiert, der sich bereits 1810-1819 in Rom aufgehalten und dort im Kreis der Lukasbrüder verkehrt hatte.
November 1829: Ankunft in Rom. Hier vereinigt sich die Reisegesellschaft mit Julius und Pauline Hübner, die gemeinsam mit Bendemanns Eltern (den frischgebackenen Schwiegereltern Hübners) ihre Hochzeitsreise nach Italien antreten. Bis Mai 1831 bleibt man überwiegend in Rom. Anton Bendemann führt an der Piazza del Popolo ein offenes, gastfreundliches Haus, in dem sich zahlreiche deutsche Italienreisende treffen. In der „Casa Bendemann-Hübner" verkehrt unter anderem der Komponist Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847), den Bendemann spätestens hier näher kennenlernt.
Das familiäre Miteinander in Rom findet seine künstlerische Manifestation im 1830/31 entstandenen Gruppenbild *Die Familie Bendemann und ihre Freunde* (Krefeld, Kunstmuseen), in dem sich Bendemann, Hübner, Carl Ferdinand Sohn, Theodor Hildebrandt und Wilhelm Schadow gegenseitig porträtieren; es ist das erste und einzige erhaltene Werk Bendemanns aus der Düsseldorfer Anfangszeit. Von ihm stammen die Porträts seiner Mutter und seines Bruders.
Generell ist die Italienreise grundlegend für Bendemanns weitere Entwicklung. Hier studieren und diskutieren die Künstler unter Schadows Anleitung die Werke Michelangelos und Raffaels, Gemälde des 15. Jahrhunderts sowie Werke der Nazarener (u. a. die Fresken in der Casa Bartholdy, an denen Schadow selbst mitgearbeitet hatte). In Italien entwickelt Bendemann auch die Bildidee zu seinem ersten Hauptwerk *Gefangene Juden in Babylon* (vgl. Kat. Nr. 58-40r sowie Abb. 19).

1831

Ende Februar bis Ende März: Bendemann reist mit Carl Ferdinand Sohn nach Bologna, Florenz und Siena.
April/Mai: Unter Schadows Leitung reisen Bendemann, Sohn, Hildebrandt und Mendelssohn nach Neapel; zwischen dem 10. und 15. Mai sind sie in Sorrent, Amalfi, Salerno und Paestum. Ohne Schadow, der nach Rom zurückkehrt, geht es zu viert weiter nach Capri und Ischia.
Juni: Bendemann kehrt nach Rom zurück. Von dort reist er Ende August/Anfang September nach Norditalien. Am 20. August ist er in Florenz, am 2. September fährt er von Venedig nach Verona, das er am 3. September ausgiebig besichtigt, am 4. September ist er in Mantua, am 5. September zurück in Verona (vgl. Kat. 58). Ende des Jahres ist er wieder in Deutschland; es entstehen Vorarbeiten zum Gemälde *Gefangene Juden in Babylon* (vgl. Kat. 58-40r sowie Abb. 19).

Winter: Bendemanns Eltern beziehen den ersten Stock des Schadowhauses in Berlin (heute Schadowstraße 10-11).

1832

Fertigstellung des ersten Hauptwerkes *Gefangene Juden in Babylon* (Köln, Wallraf-Richartz-Museum).
Im September 1832 ist eine Harzreise nachweisbar (Aufenthalte in Herzberg am 12. September und in Wernigerode am 14. September – vgl. Kat. 58-20r bis 30r).
Ab Herbst 1832 lebt Bendemann vorübergehend wieder bei den Eltern in Berlin.

1833

Im Sommer entsteht in Berlin das Gemälde *Zwei Mädchen am Brunnen* für den Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen (Stiftung Museum Kunstpalast, Düsseldorf).
Von 1833-35 ist Felix Mendelssohn Bartholdy städtischer Musikdirektor in Düsseldorf. Er wohnt im Haus Wilhelm Schadows. Auf dem Niederrheinischen Musikfest in Düsseldorf bringt er Georg Friedrich Händels Oratorium *Israel in Ägypten* zur Aufführung. Abraham Mendelssohn, der Vater des Komponisten, schreibt aus Düsseldorf an seine Frau, dass „die Chöre meist ganz vortrefflich" gingen, „doch scheinen mir die Männerstimmen zu überwiegend; die Maler singen alle mit und schreien nicht schlecht." (zitiert nach Klein 1999, S. 63).
22. Oktober: Aus Anlass eines Besuches von Kronprinz Friedrich Wilhelm IV. von Preußen werden im Galeriesaal der Akademie unter Mendelssohns Leitung noch einmal Teile des Händel-Oratoriums *Israel in Ägypten* aufgeführt. Hiefür stellen Schadow, Bendemann und Hübner Tableaux vivants. Bendemann gestaltet *Die Kinder Israels in der Knechtschaft* und *Israels Auszug aus Ägypten*.
Bis 1837 sind Eduard Bendemann, Julius Hübner, Carl Friedrich Lessing und Eduard Steinbrück Teilnehmer der von Wilhelm Schadow an der Düsseldorfer Akademie neu eingerichteten Meisterklasse.

1834

Bendemann nutzt gemeinsam mit Hübner ein Atelier in der Düsseldorfer Akademie.
König Wilhelm IV. von Preußen erteilt den Auftrag zum Gemälde *Jeremias auf den Trümmern Jerusalems* (vgl. Kat. 5r+v).

1835

Vollendung des Gemäldes *Jeremias auf den Trümmern Jerusalems* (bis zur Zerstörung 1945 im Leineschloss Hannover), das als weiteres Hauptwerk Bendemanns gilt.

1835/36

1. April-31. März: Bendemann leistet seinen einjährigen Militärdienst bei dem Königlichen 8. Husaren Regiment in Düsseldorf.
Beteiligung an Robert Reinicks Publikation *Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde*. Bendemann und Hübner liefern jeweils eine Radierung. Das Werk wird später von Robert Schumann vertont.
April 1836: Einzelbildausstellung des Gemäldes *Jeremias auf den Trümmern Jerusalems* in der Berliner Kunstakademie auf Veranlassung Friedrich Wilhelms IV.
Herbst 1836: Ausstellung *Jeremias auf den Trümmern Jerusalems* mit Lessings *Hussitenpredigt* auf der Ausstellung der Berliner Akademie; anschließend beginnt eine dreijährige Tournee des Bildes u. a. in den Pariser Salon.

1836/37

Längere Aufenthalte Bendemanns in Berlin; dort entsteht 1837 sein erstes (und einziges heute noch erhaltenes) Fresko *Die Künste am Brunnen der Poesie* im Schadowhaus. Außerdem entwirft Bendemann einen Fries für das Atelier Gottfried Schadows, der erst 1852-56 von Felix Schadow als Fresko ausgeführt wird (um 1900 zerstört).

1838

21. Februar: Verlobung mit Lida Schadow (1821-1895), einer Tochter Gottfried Schadows und Schwester Wilhelm Schadows.
1. Juni: Anstellung Bendemanns als Professor und Leiter der Akademie in Dresden; damit verbunden ist der Auftrag König Friedrich Augusts II. von Sachsen zur Ausmalung dreier Haupträume des Dresdner Schlosses (1945 zerstört). Die Berufung steht im Zusammenhang mit der namentlich vom sächsischen Minister Bernhard August von Lindenau betriebenen Reform der Akademie nach Düsseldorfer Vorbild (vgl. Krey 2003, S. 35 f.).
8. Juni: Vereidigung Bendemanns in der Dresdner Kunstakademie. In Dresden lernt der Künstler u. a. Ferdinand Hiller, Ernst Rietschel, Robert Schumann, Richard Wagner und Ludwig Richter kennen. Er nimmt an literarisch-künstlerischen Gesellschaften und Komponierabenden teil, bei denen man sich mit Fragen der Kunst, Literatur und Musik auseinandersetzt. Er ist Mitglied der Montagsgesellschaft, in der politische Streitgespräche geführt werden.
8. Oktober: Hochzeit mit Lida Schadow.

1839

Beginn mit der Ausführung der Wandbilder im Thronsaal des Dresdner Schlosses unter Mitwirkung von Adolf Erhardt und Carl Peschel (bis 1845 fertiggestellt).
Bei Bendemann beginnt in dieser Zeit ein chronisches Augenleiden, so dass er seine Arbeit öfter unterbrechen muss und keine neuen Aufträge annehmen kann.
August: Bendemanns Schwager Julius Hübner zieht nach Dresden, wo er eine Professur für Historienmalerei erhält.
1. Dezember: Geburt des Sohnes Gottfried Arnold Bendemann (gest. am 8. Juni 1882).

1840

Die Familien Bendemann und Hübner beziehen jeweils eine eigene Etage im Haus des Bildhauers Ernst Rietschel. Hübner wird 1871-1882, als Nachfolger Julius Schnorr von Carolsfelds, Direktor der Dresdner Gemäldegalerie.
Entwürfe zu Holzstich-Illustrationen des *Nibelungenliedes* (gemeinsam mit Hübner sowie Hermann Stilke und Alfred Rethel), das als „Denkmal zur vierten Säkularfeier der Buchdruckerkunst" 1841 bei Georg und Otto Wigand in Leipzig verlegt werden und zu einem der bekanntesten deutschen Illustrationswerke des 19. Jahrhunderts avancieren sollte (vgl. Kat. Nr. 96).

1841/42

Ölskizze *Sapientia* (Auszug aus der entsprechenden Darstellung im Thronsaal des Dresdner Schlosses) als Geschenk für Athanasius Graf Raczynski (Poznan, Muzeum Narodowe).
20. Juni: Geburt der Tochter Marie Bendemann (gest. am 16. Januar 1874).
Juli 1841 bis Juni 1842: zweite Italienreise zur gesundheitlichen Erholung und zum Studium der italienischen Monumentalmalerei. Diese führte auf dem Rückweg über Wien und Prag (vgl. das Skizzenbuch Kat. Nr. 59).
Auf Initiative von Felix Mendelssohn Bartholdy wird nach Entwürfen Bendemanns ein Denkmal für Johann Sebastian Bach in Leipzig konzipiert. Wegen Bendemanns Augenleiden übernimmt Hübner ab September 1841 die weitere Ausarbeitung der Entwürfe. Ausgeführt wird es vom Dresdner Steinmetz Friedrich Moritz Hiller, die Reliefs werden von Hermann Knauer geschaffen.

1843

Illustrationen zu *Die Ammenuhr*, einem weiteren Gemeinschaftsprojekt, das bei Wigand in Leipzig erscheint.
23. April: Einweihung des Bach-Denkmals in Leipzig in Anwesenheit von Bendemann und Hübner.

1844

1. Januar: Geburt des Sohnes Ernst Julius Bendemann (gest. am 25.Februar 1848).

Kaiser Lothar von Sachsen, Gemälde für den Kaisersaal im Römer in Frankfurt/M.

1845

Illustrationen zum *A-B-C-Buch für kleine und große Kinder* – gemeinsam mit Ludwig Richter, Carl Peschel, Ernst Rietschel, Ernst Oehme, Otto Wagner, L. Adolf Ehrhardt, Julius Hübner, Robert Reinick und Theobald von Oer.

1846

31. März: Geburt der Tochter Fanny Mathilde Susanne Bendemann (gest. am 30. Oktober 1846).
Vollendung des Gemäldes *Hirtenliebe* im Auftrag von Athanasius Graf Raczynski nach einer um 1833 entstandenen Zeichnung (Poznan, Muzeum Narodowe). Grundlage ist ein Gedicht von Ludwig Uhland, das auch von Felix Mendelssohn Bartholdy vertont wurde.

1847

Die Familien Bendemann und Hübner bewohnen ein gemeinsames Haus in der Dresdner Struvegasse.
Beginn mit der Ausführung der Wandbilder im Konzert- und Ballsaal des Dresdner Schlosses (bis 1855, vgl. Kat. Nr. 6-21). Weiteres in diesem Jahr entstandenes Werk: *Die Gattin des Künstlers* (Düsseldorf, Museum Kunstpalast).
4. November: Felix Mendelssohn Bartholdy stirbt. Bendemann fährt mit Hübner und Rietschel nach Leipzig, um den Komponisten auf dem Totenbett zu zeichnen. Sowohl von Bendemann (Leipzig, Stadtgeschichtliches Museum) als auch von Hübner ist jeweils eine Zeichnung überliefert.

1848

April: Aktive Teilnahme Bendemanns bei der Akademischen Legion, einem bewaffneten Freikorps.
8. Mai: Geburt des Sohnes Felix Robert Bendemann (gest. am 31. Oktober 1915).

1849

6. Mai: Bendemann hält sich zur Feier der Goldenen Hochzeit seiner Eltern in Berlin auf.
11. November 1851: Geburt des Sohnes Rudolf Christian Eugen Bendemann (gest. am 3. Mai 1884). Dieser wird ebenfalls Maler und unterstützt den Vater u. a. bei der Ausmalung des ersten Cornelius-Saales in der Berliner Nationalgalerie. Auch von ihm befinden sich Zeichnungen und Skizzenbücher in der Göttinger Universitätskunstsammlung.

1854

Entwürfe einer Medaille für Alexander von Humboldt.
Zeichnung *Zion und Babel* (Dresden, Staatliche Kunstsammlungen). Später wird Bendemann eine Ölskizze zu diesem Thema anfertigen. Die Komposition wird – wie andere Werke Bendemanns – auch durch druckgraphische Reproduktionen publik gemacht (vgl. u.a. Krey 2003, S. 194).

1855

Bilder nach Originalzeichnungen deutscher Künstler in *Deutsche Geschichte*.

1858

Ölgemälde *Nausikaa* für Friedrich Wilhelm IV. von Preußen.
12. Oktober: Das Lehrerkollegium der Düsseldorfer Malerschule bringt Bendemann als Nachfolger des Direktors Wilhelm Schadow ins Gespräch, der seit 1853 zunehmend an einem Augenleiden erkrankt ist und 1857 einen Schlaganfall hatte.
Dezember: Wilhelm Schadow empfiehlt Bendemann als seinen Nachfolger.

1859

5. Februar: Das Lehrerkollegium schlägt Bendemann beim Ministerium als neuen Leiter der Düsseldorfer Kunstakademie vor.
28. Mai: Bestallungsurkunde für Bendemann als Direktor der Akademie in Düsseldorf.
17. Juni: Ernennung zum Professor für die erste Klasse der ausübenden Historien- und Genremaler in Düsseldorf. Bendemann übernimmt ab 1. Juli die Leitung der Düsseldorfer Akademie; die Amtseinführung findet am 6. Juli statt. In Düsseldorf stehen ihm zwei Ateliers zur Verfügung.
5. Oktober: Wegzug aus Dresden.
10. Oktober: Einquartierung im Breidenbacher Hof in Düsseldorf. Danach wohnt die Familie Bendemann beim Hofgarten, wo sich Persönlichkeiten wie die Musiker Clara Schumann, Johannes Brahms und Joseph Joachim (vgl. Kat. Nr. 55), der Historiker Heinrich von Sybel und die Genremaler Ludwig Knaus und Benjamin Vautier treffen, von denen Bendemann z. T. Porträts anfertigt.

1860

Gemälde *Odysseus und Penelope* (MHK, Kassel, Neue Galerie, Städtischer Kunstbesitz; vgl. Kat. Nr. 22r+v).
Beginn mit der Arbeit am Auftrag für das Monumentalbild *Der Tod Abels* für das Treppenhaus des Schwurgerichtsgebäudes in Naumburg (vgl. Kat. Nr. 23-26).
Porträt Wilhelm Schadow (Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten)

1861

6.-9. März: Ausstellung von Entwürfen für die Ausmalung der Aula der Düsseldorfer Realschule; Bendemanns Entwurf wird am 13. März zur Ausführung bestimmt. Die Realisierung erfolgt bis 1866 gemeinsam mit Friedrich Geselschap, Roland Risse und Karl Breitling (Ausmalung heute zerstört).
Seit etwa 1861: chronische Bronchialerkrankung, aufgrund derer Bendemann häufig unter Stimmlosigkeit leidet.
14. Juni: Bendemann fährt auf eine dreiwöchige Kur nach Bad Ems.
Ab 5. August: zwei Wochen Urlaub bewilligt.

1862

Juni: Fertigstellung des Kartons für den *Tod Abels* (vgl. Kat. Nr. 23-26). Wandbilder im Haus seines Bruders in der Victoriastraße in Berlin (1863 vollendet, heute zerstört).

1863

15. Juni-15. August: Kur in der Schweiz.

1864

Fertigstellung des Monumentalgemäldes *Der Tod Abels* (vgl. Kat. Nr. 23-26).
1.-5. Mai: Ausstellung des Bildes in Düsseldorf, danach erfolgt der Abtransport des Werkes nach Naumburg.

1865

Beginn der Konzeption des Gemäldes *Wegführung der Juden in die Babylonische Gefangenschaft* für das Treppenhaus der Berliner Nationalgalerie. In Vorbereitung auf das großformatige Bild entsteht eine Farbskizze (Stiftung Museum Kunstpalast, Düsseldorf, vgl. Abb. 23; vgl. auch Kat. Nr. 27-44).
26. Mai und 13. Dezember: Aufenthalte in Berlin.

1866

Anfang Juli: Reise nach Berlin zur Beerdigung seines Vaters.
Juli: auf ärztlichen Rat hin Aufenthalt in Rehme.
6. bis 15. August: Reise auf die Insel Norderney.

28. September: Bendemann stellt aufgrund seines gesundheitlichen Zustandes und seiner zuletzt eingeschränkten künstlerischen Tätigkeit sein Entlassungsgesuch als Direktor der Düsseldorfer Akademie, ihm wird jedoch nur ein längerer Urlaub bewilligt.
November: Reise an die italienische Riviera.

1867

In Italien: bis Ende März Standquartier in Menton, danach in Rom.
Mai: Auszeichnung mit dem Orden Pour le Mérite für Wissenschaft und Kunst.
Juli: Rückkehr nach Düsseldorf.
Karton für ein Fenster der Düsseldorfer Realschule, das nicht ausgeführt wird.
22. Juli: Bendemann übernimmt erneut die geschäftliche Leitung der Düsseldorfer Akademie.
4. Oktober: Einreichung des endgültigen Entlassungsgesuchs aufgrund der angeschlagenen Gesundheit und wachsender Spannungen im Lehrerkollegium.
21. Dezember: das Ministerium informiert das Kuratorium, dass Bendemanns Entlassungsgesuch angenommen wurde.

1868

zum 1. Januar 1868: Entlassung in den Ruhestand durch König Wilhelm I. von Preußen. Nach der Pensionierung erteilt Bendemann Privatunterricht. Bis in die letzten Lebensjahre arbeitet er an Porträts und historischen Kompositionen, lebt aber sehr zurückgezogen.

1869

Parisreise zur weiteren Vorbereitung auf die Ausführung des Gemäldes *Wegführung der Juden in die Babylonische Gefangenschaft* (vgl. Kat. Nr. 27-44 sowie das Skizzenbuch der Parisreise Kat. Nr. 60).

1872

Fertigstellung des Gemäldes *Wegführung der Juden in die Babylonische Gefangenschaft* (vgl. Abb. 26, 51 sowie Kat. Nr. 27-44).
August 1872: Ausstellung des Werkes in Bendemanns Düsseldorfer Atelier und in Berlin.

1874/75

Ausmalung des ersten Cornelius-Saals in der Berliner Nationalgalerie unter Mithilfe seiner Schüler Wilhelm Beckmann, Ernst und Fritz Roeber sowie seines Sohnes Rudolf Bendemann (vgl. Kat. Nr. 45-52).

1877

Ölgemälde *Penelope nach durchwachter Nacht auf ihrem Lager sitzend* (Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten).

1880

Folge von drei Aquarellen: *Gefahr und Rettung einer Karawane* (Verbleib unbekannt).

1882

Selbstbildnis (Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten)

1885

Porträt des Historikers Johann Gustav Droysen als Auftragswerk für die Bildnisgalerie der Berliner Nationalgalerie (Berlin, Nationalgalerie).

1887

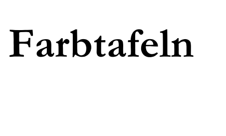
Fertigstellung des Gemäldes *Das Opfer der Iphigenie* (Stiftung Museum Kunstpalast, Düsseldorf, Leihgabe der Kunstakademie, vgl. Farbtafel III, Abb. 59 und Kat. Nr. 53r).

1889

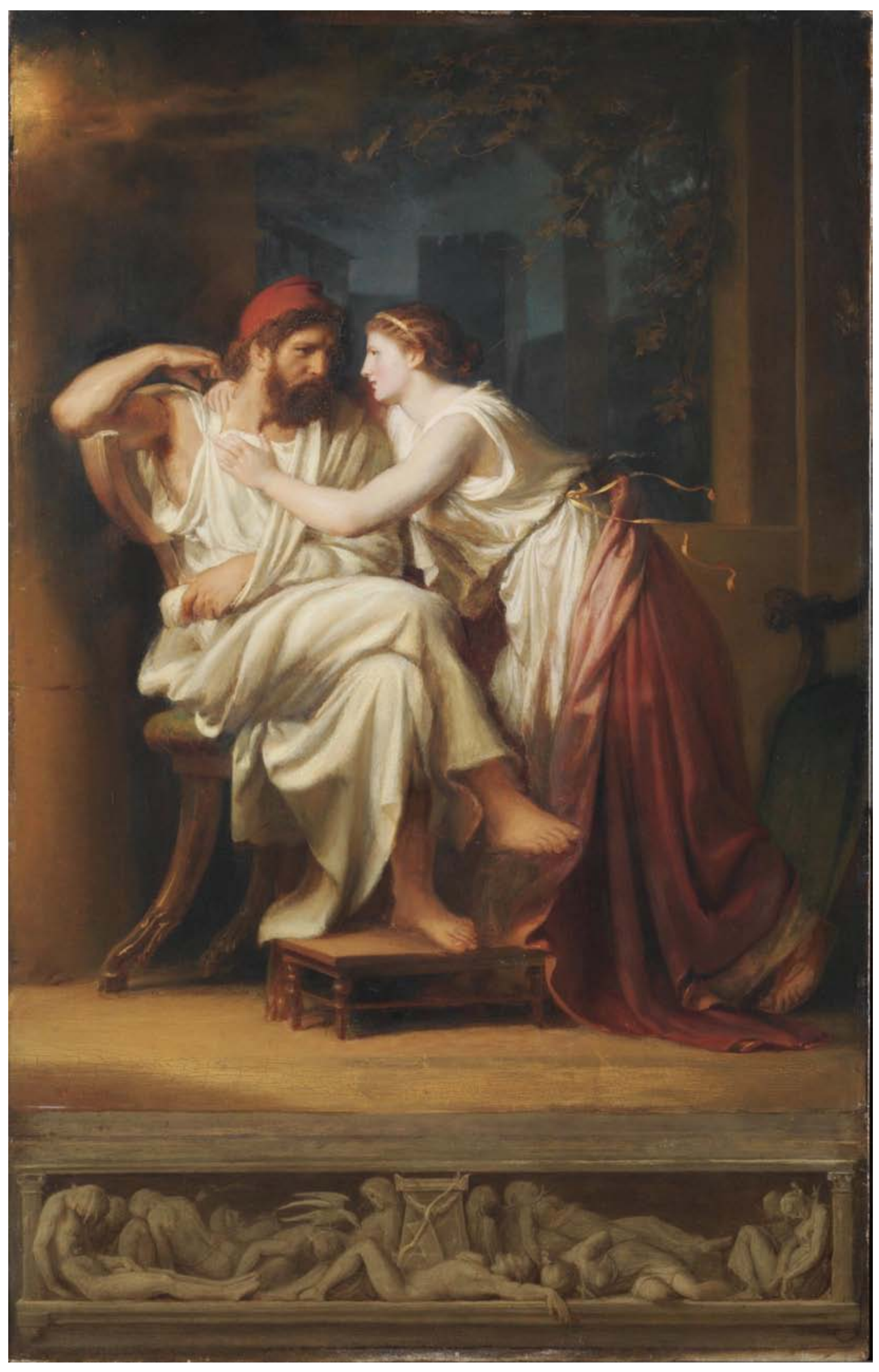
27. Dezember: Bendemann stirbt in Düsseldorf nach kurzer Krankheit an einer Lungenentzündung. Er wird auf dem heutigen Düsseldorfer Nordfriedhof bestattet.

ausgewählte Literatur zur Biographie:

Achenbach 2007; Aschenborn 1998; Ausst. Kat. Düsseldorf 1979; Bastek/Brüne/Großinsky 2007; Board 1909; Börsch-Supan 1994; Brandmeier 2000; Frimmel 1889/90; Krey 1997; Krey 2003; Levin 1885; Monschau-Schmittmann 1993; Peschken-Eilsberger 2009; Todd 2009; Wollny 2004.



Farbtafeln



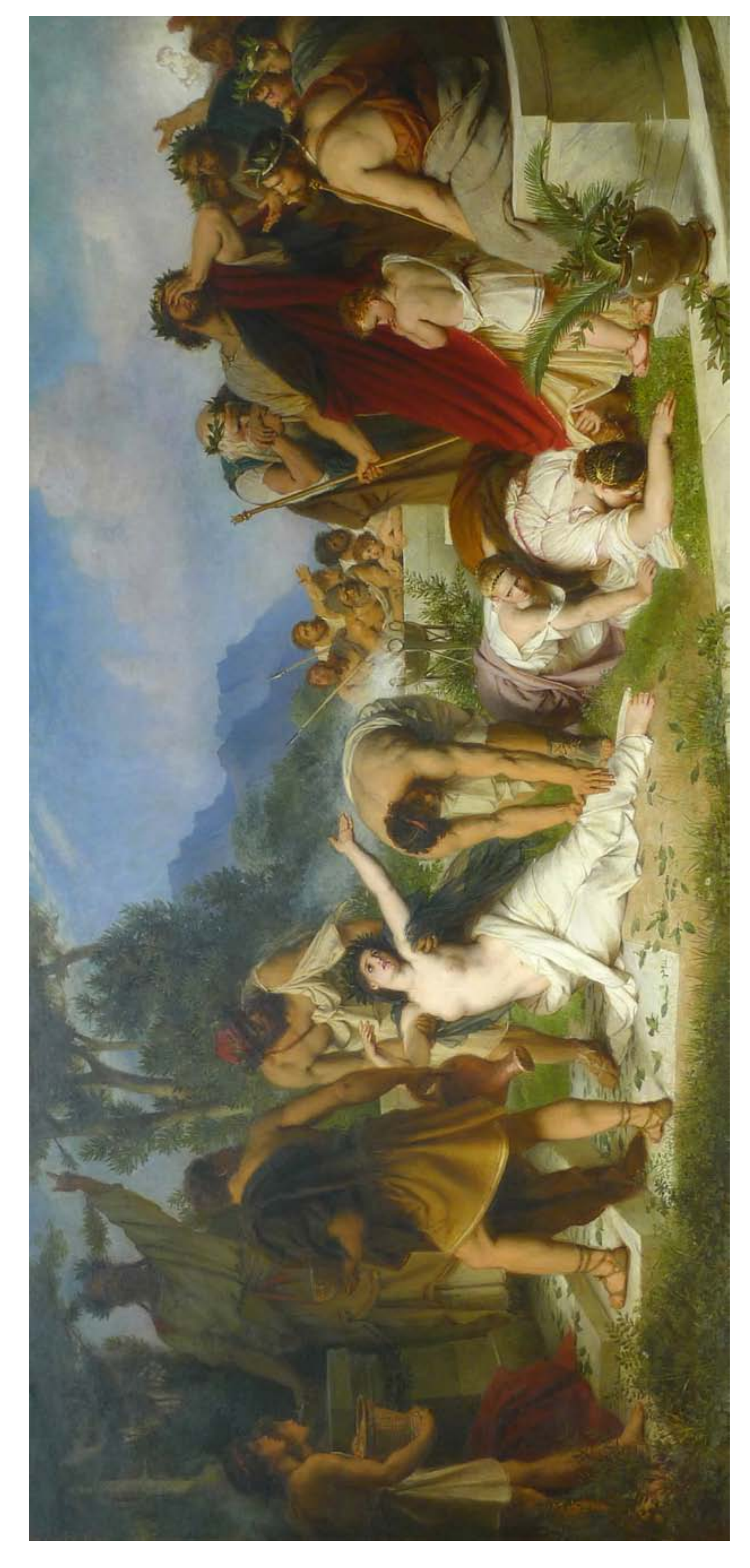
Tafel I: Eduard Bendemann: Odysseus und Penelope, 1860, Öl auf Steinpappe, 86,8 x 55,5 cm, MHK Kassel, Neue Galerie, Städtischer Kunstbesitz



Tafel II: Eduard Bendemann: Der Tod Abels, 1860-64, Ölwachsfarben auf Leinwand, 360 x 560 cm, Naumburg a. d. Saale, Justizvollzugsanstalt, Verwaltungsgebäude



Tafel IIa: Eduard Bendemann: Der Tod Abels, Hängung im Treppenhaus der JVA Naumburg



Tafel III: Eduard Bendemann: Das Opfer der Iphigenie, 1882-87, Öl auf Leinwand, 155 x 342 cm, Stiftung Museum Kunstpalast, Düsseldorf, Dauerleihgabe der Kunstakademie Düsseldorf, Inv. Nr. M 2173



IV. Eduard Bendemann: Studie zum Fries „Szenen aus dem Mönchsleben" im Thronsaal des Dresdner Schlosses, 140 x 221 mm Bleistift, aquarelliert, rechts unten fleckig, bez.: „E.B. 1842", Hamburg, Privatbesitz

Die von Eduard Bendemann geleitete Ausmalung mehrerer Haupträume des Dresdner Schlosses war nach dem im 19. Jahrhundert omnipräsenten Prinzip eines Dualismus organisiert: Dem Ball- und Konzertsaal mit seiner heidnisch-antiken Ikonographie stand der Thronsaal mit seiner christlich-mittelalterlichen Bildthematik gegenüber. Der Göttinger Bestand von Bendemann-Zeichnungen enthält zwar eine große Zahl von Studien zum Ball- und Konzertsaal, aber keine Vorzeichnung zum Thronsaal. Um auch diesen Aspekt zu repräsentieren, wird hier ein Blatt aus Privatbesitz vorgestellt, das einen Entwurf zum umlaufenden Fries des Thronsaals zeigt. Die Studie belegt, dass die Antithetik der beiden Säle bis in Details ging. So zeigten die Räume jeweils unterhalb der Decke einen Fries, in dem ein für die jeweilige Kultur exemplarischer Lebenslauf verbildlicht wurde. Sah man im Ballsaal etwa heidnische Opferbräuche, so waren in dem Friesfeld, auf das sich die Studie bezieht, „Szenen aus dem Mönchsleben" dargestellt (vgl. Ricke-Immel 1978/80, Bd. 1, S. 16). Vor einer Bogenarkatur sieht man einen stehenden, nach vorn gewendeten, im Dreiviertelprofil dargestellten Priester vor einem Altar. Er reicht einem knienden, mit Krücken ausgerüsteten Bettler die Hostie und segnet ihn. Um ihn herum knien weitere in Rückenansicht wiedergegebene Personen in Erwartung des Altarsakraments. Links ist eine hockende Frau zu sehen, die in einem Buch liest, während sich ein Kind an sie schmiegt.

Bendemann hat diese Szene in der ausgeführten Fassung verändert und – wohl im Sinne einer klareren Bildstruktur – die Überschneidungen von Priester, Altar und Kommunikanten zugunsten einer stärker ins Profil gewendeten Reihung der Figuren aufgelöst. So belegt die Zeichnung, wie Bendemann seine Kompositionen schrittweise erarbeitet hat. In ihrer reizvollen Kolorierung – die Flächen hinter der Arkatur erscheinen in einem gelben Farbton, der auf die später realisierte Vergoldung des Hintergrundes verweist – gibt sie zudem zumindest ansatzweise eine Vorstellung von der Farbigkeit des Thronsaals.



Tafel V: Eduard Bendemann: Studien eines Flöte blasenden Knabenaktes; Arm-, Hand- und Kopfstudien (Studien zum Fries „Opfer“ im Ballsaal des Dresdner Schlosses), Bleistift, weiß gehöht, 294 x 227 mm, Göttingen, Universitätskunstsammlung, Inv. Nr. H 1977/5r – siehe Kat. Nr. 11r



Tafel VI: Eduard Bendemann: Gewandstudie zum Erzengel Michael (Studie zum Gemälde *Der Tod Abels*), Bleistift, Feder in schwarz, 219 x 280 mm, Göttingen, Universitätskunstsammlung, Inv. Nr. H 1977/15r – siehe Kat. Nr. 23r



Tafel VII: Eduard Bendemann: Jünglingsakt auf einem Schafsfell liegend (Studie zum Gemälde *Der Tod Abels*), Bleistift, braune Kreide, 387 x 583 mm, Göttingen, Universitätskunstsammlung, Inv. Nr. H 1977/97 – siehe Kat. Nr. 24



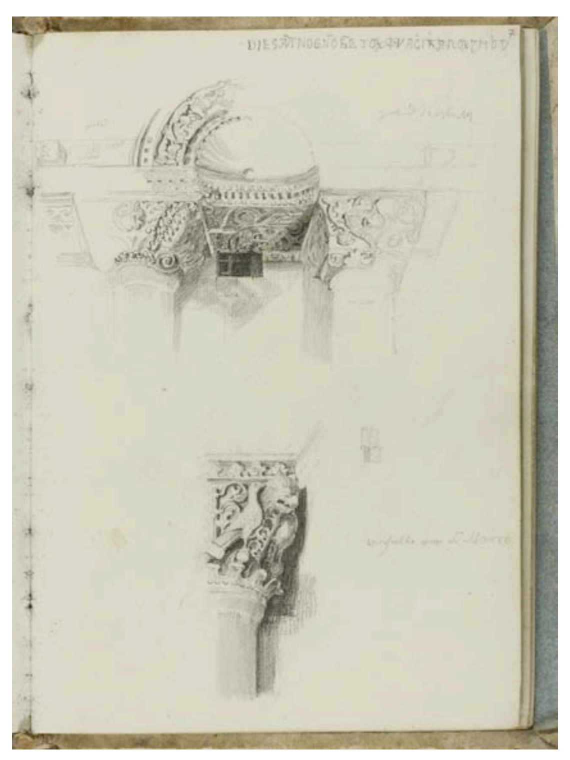
Tafel VIII: Eduard Bendemann: Hand-, Arm- und Fußstudien (Studien zum Gemälde *Wegführung der Juden in die babylonische Gefangenschaft*), Bleistift, braune Kreide, weiß gehöht, 311 x 240 mm, Göttingen, Universitätskunstsammlung, Inv. Nr. H 1977/93 – siehe Kat. Nr. 29



Tafel IX: Eduard Bendemann: Rückenakt eines stehenden Mannes (Studie zum Gemälde *Wegführung der Juden in die babylonische Gefangenschaft*), Bleistift, aquarelliert, 401 x 247 mm, Göttingen, Universitätskunstsammlung, Inv. Nr. H 1977/59 – siehe Kat. Nr. 35



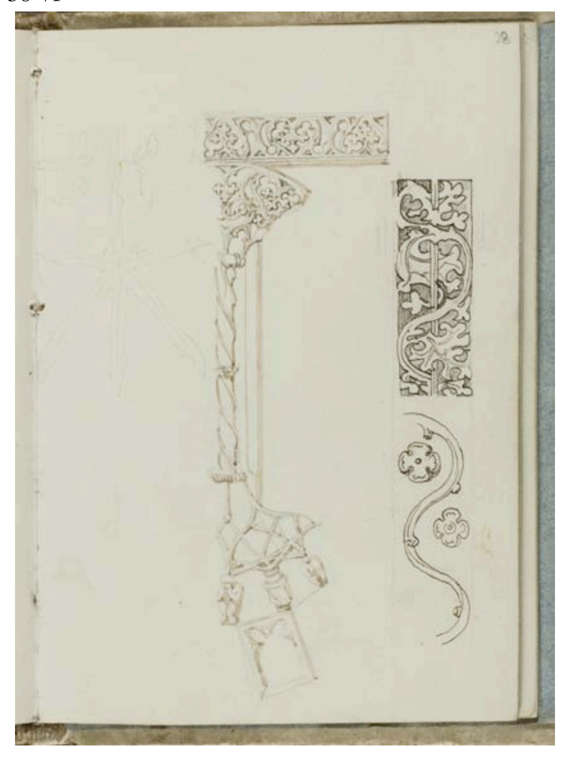
Tafel X: Eduard Bendemann: Zwei Gewandstudien (Studien zum Gemälde *Wegführung der Juden in die babylonische Gefangenschaft*), Bleistift, schwarze Kreide, weiß gehöht, 314 x 242 mm, Göttingen, Universitätskunstsammlung, Inv. Nr. H 1977/4r – siehe Kat. Nr. 42r



XIa: Studien von Kapitellen und einer Rundbogen-nische aus San Marco in Venedig – siehe Kat. Nr. 58-7r



XIb: Ansicht des Rathauses von Wernigerode – siehe Kat. Nr. 58-21r



XIc: Studie einer Säule des Lettners im Halberstädter Dom; Detailstudien der Rankenornamente – siehe Kat. Nr. 58-28r



XId: Skizze zu *Gefangene Juden in Babylon* – siehe Kat. Nr. 58-40r

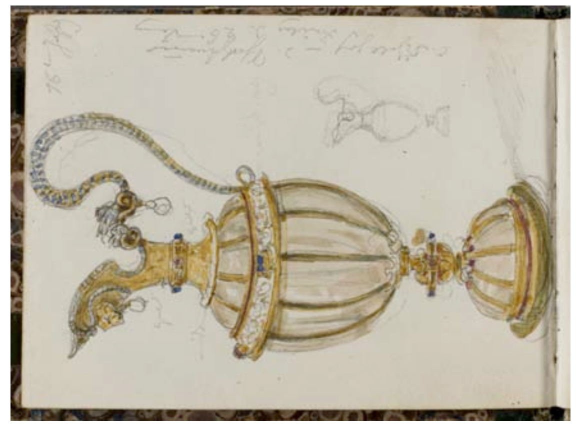
Tafel XI: Eduard Bendemann: Skizzenbuch Italien, 1831, Einband: 180 x 125 mm, Blattgröße: 165 x 116 mm, Göttingen, Universitätskunstsammlung, Inv. Nr. H 1977/103 – siehe Kat. Nr. 58



XIIa:
Skizze nach Frans Hals' Bildnis des Willem van Heythuyzen
– siehe Kat. Nr. 59-12r



XIIb:
Hirschkopfstudie
– siehe Kat. Nr. 59-13r



XIIc:
Zwei Studien einer reich verzierten Schnabelkanne
– siehe Kat. Nr. 59-18v



XIId:
Bildnisse Kaiser Maximilians I. und seiner Frau Maria von Burgund
- siehe Kat. Nr. 59-22r

Tafel XII: Eduard Bendemann: Skizzenbuch Wien/Prag, 1842, Einband: 91 x 122 mm, Blattgröße: 85 x 115 mm, Göttingen, Universitätskunstsammlung, Inv. Nr. H 1977/101 – siehe Kat. Nr. 59



XIIIa:
Skizzen nach Gemälden Raffaels und Leonardos
– siehe Kat. Nr. 60-2r



XIIIb:
Skizze eines reitenden Bogenschützen nach einem Relief vom Palast des Assurbanipal; Studie eines Armes mit Schleuder
– siehe Kat. Nr. 60-5v

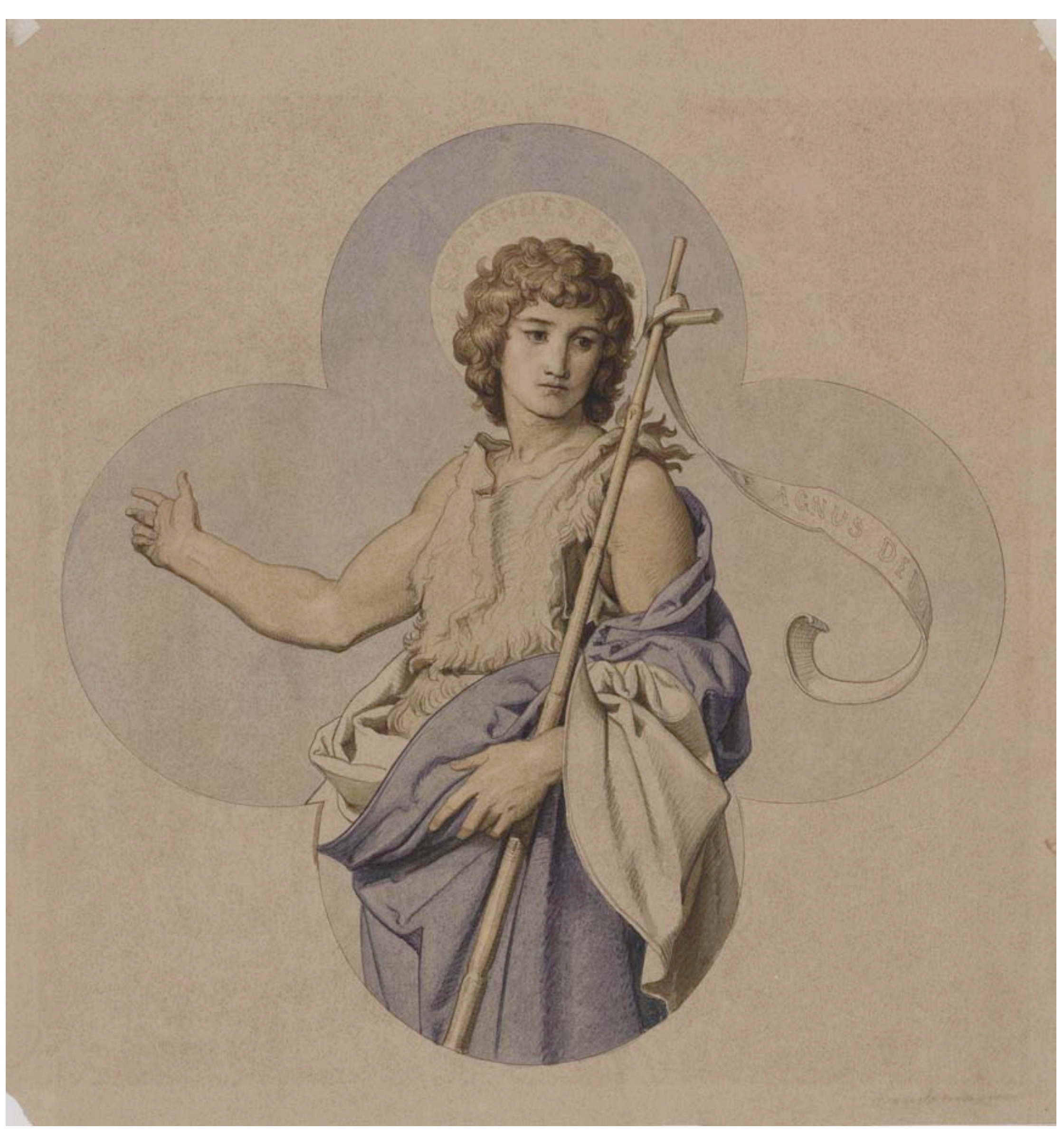


XIIIc:
Frau mit Kind und Hund; Studie nach einem Gemälde von Paolo Veronese
– siehe Kat. Nr. 60-14r



XIIId:
Drei Kopfstudien
– siehe Kat. Nr. 60-16r

Tafel XIII: Eduard Bendemann: Skizzenbuch Paris, 1869/70, Einband: 100 x 155 mm, Blattgröße: 95 x 151 mm, Göttingen, Universitätskunstsammlung, Inv. Nr. H 1977/102 – siehe Kat. Nr. 60



Tafel XIV: Eduard Bendemann: Johannes der Täufer, 1849, Bleistift, Feder in schwarz, aquarelliert, 420 x 402 mm, Göttingen, Universitätskunstsammlung, Inv. Nr. H 1997/6 – siehe Kat. Nr. 3



Tafel XV: Eduard Bendemann: Madonna mit Kind, 1849, Bleistift, Feder in schwarz, aquarelliert, 420 x 402 mm, Göttingen, Universitätskunstsammlung, Inv. Nr. H 1997/7 – siehe Kat. Nr. 4



Tafel XVI: Wilhelm Schadow (Neuzuschreibung): Gewandstudie; Studie zweier Knaben, um 1828, Bleistift, schwarze Kreide, weiß gehöht, 560 x 372 mm, Göttingen, Universitätskunstsammlung, Inv. Nr. H 934

Aufsätze

Bendemanns Lehrer zeichnet: Wilhelm Schadows Vorstudie zum Gemälde *Caritas*

Christian Scholl

Um in den umfangreichen Bestand an Zeichnungen Eduard Bendemanns einzuführen, den die Göttinger Universitätskunstsammlung als besonderen Schatz hütet, bietet es sich an, mit einem ausgewählten Blatt zu beginnen (Abb. 1, Farbtafel XVI).[15] Es zeigt im oberen Bereich die Gewandstudie einer sitzenden Frau: Man sieht ein faltenreiches, um die Hüfte geschlungenes und über die Beine gelegtes Kleidungsstück, das – vom Betrachter aus gesehen – nach rechts ausschwingt und über einen Block drapiert ist, welcher der Person zugleich als Sitzgelegenheit dient. Füße und Oberkörper der Frau sind nicht dargestellt. Darunter zeigt das Blatt die Aktstudien zweier Kleinkinder. Links ist ein auf seinem rechten Bein stehender Knabe zu sehen, der sich offensichtlich mit seiner linken Seite an einen größeren Gegenstand anlehnt: Sein linkes Bein ist angewinkelt, der rechte Arm ist leicht angezogen und der Kopf blickt – vom Kind aus gesehen – nach rechts unten. Am linken Arm bricht die Zeichnung ab. Rechts daneben erscheint – in etwas vergrößerter Perspektive – die Darstellung eines halb liegenden, den Oberkörper auf dem rechten Unterarm aufstützenden Knaben. Sein linkes Bein zeigt in nahezu ausgestreckter Position – vom Betrachter aus gesehen – nach rechts, während sein rechtes, in die gleiche Richtung gewendetes Bein angewinkelt ist. Das Kind schaut nach links oben und hält seinen linken Arm über seinen Kopf. Die drei Figuren stehen so, wie sie auf dem Blatt dargestellt sind, in keiner direkten Beziehung zueinander. Sie sind auf eine Art und Weise gruppiert, dass sich die Einzelzeichnungen jeweils überschneiden, als hätte der Platz nicht gereicht. So wird die rechte Hand des liegenden Knaben vom linken Knie des stehenden Kindes überlagert, dessen Haare wiederum von den Falten der Gewandstudie angeschnitten werden. Über den rechten Knaben ist ein Quadratraster gezogen.

---

15 Inv.-Nr. H 934. Wann und wie dieses Blatt in die Göttinger Universitätskunstsammlung gelangte, ist zum gegenwärtigen Zeitpunkt noch unklar. Offenbar ist es, wie die Signatur nahelegt, nicht im selben Zusammenhang in die Sammlung aufgenommen worden wie der Großteil der Bendemann-Zeichnungen, die 1977 käuflich erworben wurden.



Abb. 1: Wilhelm Schadow (Neuzuschreibung): Gewandstudie; Studie zweier Knaben, um 1828, Bleistift, schwarze Kreide, weiß gehöht, 560 x 372 mm, Göttingen, Universitätskunstsammlung – vgl. Farbtafel XVI

Zwei Gründe prädestinieren dieses Blatt als „Ouvertüre" für den vorliegenden Katalog: Zunächst einmal kommt ihm mit Blick auf die Göttinger Bendemann-Zeichnungen ein exemplarischer Charakter zu. Wie bei der Mehrzahl der in der Universitätskunstsammlung verwahrten Blätter dieses Künstlers handelt es sich um die Vorstudie für ein Gemälde. Es ist – wie noch zu zeigen sein wird – nicht als autonomes Werk angelegt, sondern hat vielmehr eine vorbereitende Funktion. Sein künstlerischer Rang wird dadurch allerdings nicht geschmälert. Vielmehr zeichnet sich gerade diese Arbeit durch ihre besondere Qualität aus. Dies wiederum führt zum zweiten, das Werk über seinen exemplarischen Charakter nunmehr hinaushebenden Aspekt: Im Vergleich mit den übrigen, Bendemann zweifelsfrei zuzuordnenden Blättern sticht die Zeichnung nämlich durch ihre feine Ausführung hervor.



Abb. 2: Wilhelm Schadow: Caritas, 1828, Öl auf Leinwand, 167 x 122 cm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor schone Kunsten

Unterzieht man das Blatt einer näheren Betrachtung, so kann man sehr genau verfolgen, wie der Künstler seine Studie aufgebaut hat: Auf zarte, die Umrisse zunächst einmal auslotende Striche folgen immer bestimmter ausgeführte, mit feinem, spitzen Stift gezogene Linien. Mit schwarzer Kreide sind flächige Schattierungen angelegt, die von hauchzarten Lagen bis zu kräftigeren Akzenten reichen. Mitunter sind diese als einfache Schraffuren und auch als Kreuzschraffuren strukturiert – etwa bei dem Schatten, den die Gewandstudie auf den Sitzblock wirft. Dazu kommen Weißhöhungen, die mitunter mit den schwarzen Schattierungen eine cremige Verbindung eingehen. Der Künstler hat überdies die Lichtreflexe dargestellt, die von den hellen Partien in die Schatten zurückleuchten. Neben den überaus feinen Übergängen von hellen und dunklen Flächen bleiben die Konturen zumeist als graphische Elemente sichtbar. Sie sind in ihrer Strichführung stets großlinig und

zeugen – wie man etwa am Außenkontur verfolgen kann – von einer bemerkenswerten zeichnerischen Sicherheit (Abb. 3).

Bei Bendemann findet man derart lang ausgezogene Linien kaum. Auch da, wo dieser überaus sorgfältig zeichnet und nicht nur skizzenhaft mit Schattierungen und Weißhöhungen arbeitet (Abb. 4), sind immer wieder kleinteiligere Korrekturen an den Konturen sichtbar. Hinzu kommt eine kompositorische Differenz: der Zeichner des hier zur Betrachtung anstehenden Studienblattes neigt sowohl in der Anordnung der Gegenstände als auch in den Binnenformen zu einer Streckung der Körper in der Diagonalen. Demgegenüber wirken Bendemanns Modellstudien in der Regel kompakter.



Abb. 3: Wilhelm Schadow: Gewandstudie; Studie zweier Knaben (wie Abb. 1 und Farbtafel XVI), Detail

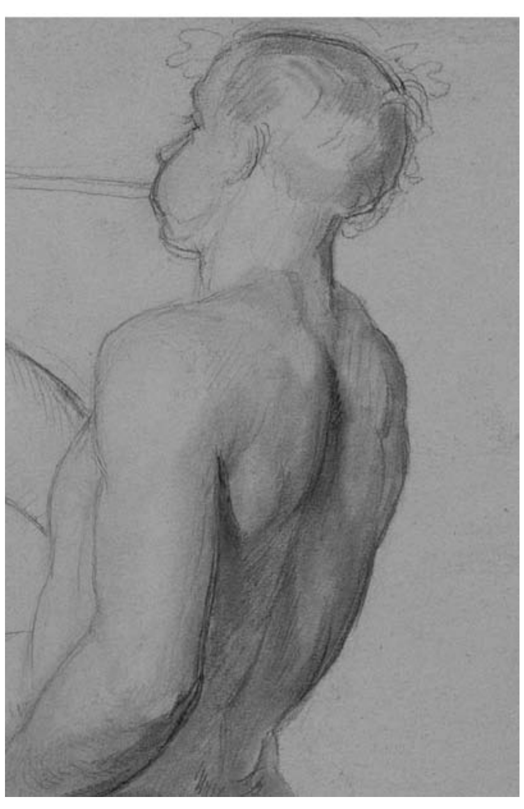


Abb. 4: Eduard Bendemann: Studien eines Flöte spielenden Knabenaktes; Arm-, Hand- und Kopfstudien (vgl. Kat. Nr. 11 u. Farbtafel V), Detail

Es sind solche Unterschiede, die im Zusammenhang mit der im Vorfeld dieser Ausstellung erfolgten Aufarbeitung des Göttinger Bendemann-Bestandes aufgefallen sind und dazu geführt haben, die bis dahin in den Inventaren tradierte Autorschaft Eduard Bendemanns für dieses Blatt in Frage zu stellen. Im Verlauf anschließender Recherchen konnte Verfasser bei einem anderen Künstler fündig werden: bei Eduard Bendemanns Lehrer Wilhelm Schadow.[16] Ein Abgleich mit dessen malerischem Werk brachte zutage, dass es sich bei dem Göttinger Blatt um eine Vorstudie zu dessen Gemälde *Caritas* (Abb. 2) aus dem Jahr 1828 handelt. Das Gewand entspricht bis in die Details dem Rock der Personifikation der Nächstenliebe. Der stehende Junge erscheint auf dem Gemälde links neben der Caritas. Er legt seinen Arm an den Rücken der zentralen Frauengestalt – deshalb ist dieser auf der Zeichnung nicht dargestellt. Das halb liegende Kind daneben ruht auf dem linken Oberschenkel der Frau, greift mit der rechten Hand in ihren Rock und mit der linken an das Gewand unterhalb ihrer Brust. Das Gemälde zeigt darüber hinaus noch zwei weitere Kinder: Ein jüngerer Knabe sitzt auf dem rechten Oberschenkel der Caritas und legt seinen Kopf auf deren Brust. Er wird von dem stehenden älteren Jungen gehalten, der auch auf dem Göttinger Blatt zu sehen ist. Ein älteres Mädchen, das sich mit seinen Füßen auf der Steinbank abstützt, lehnt sich von rechts gegen die Allegorie der Nächstenliebe, so dass ihr Kopf in einer Höhe mit dem der zentralen Frauengestalt liegt, die mit ihrem linken Arm ihre linke Schulter umfasst.

---

16 Vgl. Georg-August-Universität Göttingen, Presseinformation Nr. 17/2011 – 28.01.2011: Zeichnung von Wilhelm Schadow in der Kunstsammlung entdeckt.

Generell entspricht die Anordnung der Figuren auf der Zeichnung nicht der Komposition auf dem Gemälde. Dies ist für Studien dieser Art, welche sich von Schadow in größerer Zahl erhalten haben, durchaus charakteristisch.[17] Auch stilistisch passt das Blatt in dessen Œuvre. Es gibt daher kein Argument, das dagegen spricht, im Göttinger Blatt eine vorbereitende Zeichnung von Wilhelm Schadows eigener Hand für das mittlerweile in Antwerpen befindliche Gemälde zu sehen. Hierfür spricht auch das Quadratraster, das der maßstäblichen Übertragung der Einzelstudien auf den Gemäldegrund diente.[18]

Nun, da man die Zeichnung einem Gemälde zuordnen kann, ergeben sich neue Informationen über die Zusammenhänge, in denen das Blatt entstanden sein muss. Bei Schadows großformatigem Gemälde *Caritas* - es misst 167 x 122 cm und zeigt seine Figuren mithin in Lebensgröße – handelt es sich nämlich um ein seinerzeit vielbeachtetes Werk.[19] Für den Künstler nahm es auch biographisch eine Schlüsselstellung ein: Es entstand im Jahre 1828, als sich der Maler gerade in Düsseldorf als Nachfolger von Peter Cornelius etabliert hatte. Die Vorplanungen gehen bis in die Berliner Zeit zurück. Ikonographisch entspricht die Darstellung der theologischen Tugend der Gottes- und Nächstenliebe als Frauengestalt mit umgebenden, überwiegend auf ihrem Schoß platzierten Kindern einer seit der Renaissance etablierten Bildtradition. Diese orientierte sich nicht zuletzt an antiken Tellus-Darstellungen und betonte bei der Caritas vor allem den Aspekt der mütterlichen Liebe.[20] Wichtig ist die Verbindung von Fülle und Herzlichkeit, mit welcher der reichhaltige und umfassende Charakter dieser Liebe veranschaulicht wird – bei Schadow reicht der Schoß gar nicht aus, die Schar zu tragen, so dass die Steinbank als zusätzliche Stütze eingesetzt werden muss. Hier kommt das Motiv des über diese Bank ausgebreiteten Mantels zum Tragen, das sich in der Gewandstudie der Göttinger Zeichnung ausgearbeitet findet.

Schadow folgt aber mit seinem Bild nicht einfach nur einer älteren Tradition. Vielmehr erhält dieses eine zusätzliche, geradezu privatikonograhische Bedeutung, indem es sich bei der Caritas, wie Quellen nahelegen, um eine porträtähnliche Darstellung seiner Gattin Charlotte Schadow geb. Groschke handelt.[21] Der Künstler hatte 1823 die Tochter des Leibarztes des letzten Herzogs von Kurland geheiratet. Athanasius Graf Raczynski äußert sich hierzu in seiner *Geschichte der neueren deutschen Kunst* von 1836: „Mit dieser Heirath wurde seine Bestimmung entschieden. Seine Gattin brachte ihm Vermögen zu; zwei liebliche Kinder verschönen ihr Dasein und verheißen ihnen viel Freude für ein späteres Alter“.[22]

Es ist durchaus überlegenswert, ob es sich bei zwei der vier im Bild gezeigten Kinder ebenfalls um Porträts aus der eigenen Familie handelt. Der Künstler hat Sophie (geboren 1824) und Rudolf Gottfried Schadow (geboren 1826) zwei Jahre später in einem Doppelbildnis gemalt (Abb. 5). Vergleicht man dieses Gemälde mit der *Caritas*, so fallen gewisse Ähnlichkeiten auf: der im Zentrum liegende, auch auf der Göttinger Zeichnung dargestellte Knabe könnte Rudolf sein, der 1828 zwei Jahre alt war. Dessen ältere, 1828 vierjährige Schwester Sophie wiederum könnte in dem Mädchen porträtiert sein, dass sich – auf der Bank stehend – von rechts an die zentrale mütterliche Figur anschmiegt.

In jedem Fall handelt es sich bei dieser Caritas um ein allegorisches Porträt, das durch einen privaten Kontext zusätzlich aufgeladen ist. Dies wiederum ist durchaus charakteristisch für die Malerei der Nazarener, welche Wilhelm Schadows entscheidend geprägt hat. Die Kunsttheorie der Romantik ermöglichte neuartige Verbindungen von Persönlichem und Allegorischem, welche gerade von den Nazarenern aufgegriffen wurden.[23] Dabei ging es um eine wechselseitige Potenzierung von allgemeinem, ikonographisch aufgeladenem Typus und persönlichem Hintergrund. Im Fall der Caritas zelebriert Schadow im Bild der Nächstenliebe sein eigenes Ehe- und Familienglück, welches

---

17 Vgl. etwa Wilhelm Schadow: *Gewandstudien*, Bleistift, weiße Kreide und Tusche auf grauem Papier, 274 x 317 mm, Düsseldorf, Künstlerverein Malkasten (KVM Schadow 164) – vgl. hierzu Ausst. Kat. Bonn 1992, S. 49, 72, 79. Zum Zeichenstil Schadows nach seiner Rückkehr aus Rom vgl. Grewe 1998, Teil 1, S. 151-153.

18 Ein derartiges Raster findet man bei Schadow etwa auf der *Studie zu einer Draperie einer stehenden männlichen Figur – Studie zum Christus* für das Gemälde *Das Gleichnis von den klugen und törichten Jungfrauen*, Schwarze Kreide und Bleistift, mit weißer Kreide gehöht, 400 x 262 mm, Düsseldorf, Künstlerverein Malkasten (vgl. Ausst. Kat. Düsseldorf 2011/12, Bd. 2, S. 138f., Kat. Nr. 100). Dagegen taucht es in keiner bekannten Zeichnung Bendemanns auf.

19 Zu Schadows Gemälde *Caritas* vgl. u. a. Mai 1977, S. 23; Grewe 1998, Teil 2, S. 129-132.

20 Vgl. Boskovits/Wellershoff 1968, Sp. 351.

21 Vgl. die Auflistung bei Püttmann 1839, S. 88: „Charitas 31. ([...]. Gattin des Malers)“.

22 Raczynski 1836, S. 140.

23 Vgl. etwa das Sulamith-und-Maria-Projekt von Franz Pforr und Friedrich Overbeck. Vgl. hierzu u.a. Büttner 2002, S. 29-33; Grewe 2009a, S. 61-98.

sich zu diesem Zeitpunkt allgemein mit Prosperität verbindet: Schadow hatte als Direktor der Düsseldorfer Akademie soeben eine sichere und angesehene Position erlangt. Im Jahr 1828 begann zudem die fulminante Serie der Ausstellungen, welche die Werke der Düsseldorfer Malerschule schlagartig international berühmt machten: ein Erfolg, der nicht zuletzt ein Ergebnis der von Schadow bewusst betriebenen Schulenbildung war. So hat das Bild – vergleichbar dem eindrucksvollen Porträt, das Wilhelm Hübner von seiner Braut Pauline, der Schwester Eduard Bendemanns gemalt hat[24] – einerseits eine ganz private, biographische Bedeutung.

Gleichwohl – und gerade dies ist für den mit diesem Bild verbundenen Anspruch charakteristisch – war es ursprünglich nicht dafür bestimmt, im familiären Umfeld zu verbleiben. Auch wenn Schadow die Caritas zweifellos aus eigenem Antrieb gemalt hat, stellte er sie schließlich – was für die modernen Vertriebswege der Düsseldorfer Malerschule ein durchaus charakteristischer Weg war – für die jährliche Verlosung des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen zur Verfügung. In diesem Fall gerieten private Konnotation und offene Vertriebsform (Verlosung) dann aber wohl doch in einen Konflikt. Athanasius Graf Raczynski berichtet hierüber: „Als dieses Gemälde bei der Verloosung einem Manne zugefallen, der eben nicht mit hohem Gefühle für die Kunst begabt war, hat Schadow es lieber zurückgekauft, und man kann es gegenwärtig bei ihm sehen."[25] Letztlich geht die Verbindung von Allgemeinem und Privatem nicht auf: Die durch den familiären Zusammenhang überaus verständliche Wertschätzung, die Schadow gerade diesem Gemälde entgegenbrachte, führte zu dessen Rückkauf. Raczynski schreibt dazu: „Es ist mir vorgekommen, als wenn Schadow und das Publikum nicht gleiche Wichtigkeit auf dies Gemälde legten".[26]

Von den meisten Kritikern ist das Bild allerdings durchaus positiv besprochen worden. So wurden die Lieblichkeit der Darstellung und die farbliche Umsetzung hervorgehoben, wobei vor allem die meisterhafte Behandlung des Inkarnats Lob erfuhr. Auch die differenzierte Charakterdarstellung der Kinder wurde herausgestellt.[27] Kritik kam allerdings von Karl Gutzkow, welcher der Meinung war, dass „diese Charitas der Ueberfülle und Stellung der Kinder wegen nicht den Eindruck der mütterlichen Liebe, sondern den der mütterlichen Fruchtbarkeit auf mich gemacht hat."[28] Hier kommt der gegenüber den Werken der Düsseldorfer Malerschule immer wieder erhobene Vorwurf der Sinnlichkeit zum Einsatz. Im Jahre 1858 wurde das Gemälde auf der deutschen allgemeinen und historischen Kunstausstellung in München gezeigt. Nach dieser Exposition ist es vom Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen erworben worden, wo es sich bis heute befindet.



Abb. 5: Wilhelm Schadow: Die Kinder des Künstlers, 1830, Öl auf Leinwand, 138 x 110 cm, Stiftung Museum Kunstpalast, Düsseldorf

Über die Studien, mit denen Schadow sein Gemälde vorbereitet hat, war bislang wenig bekannt. Lediglich eine

24 Julius Hübner: *Pauline Hübner, geb. Bendemann*, 1829, Öl auf Leinwand, 189,5 x 130 cm, Berlin, Nationalgalerie.
25 Raczynski 1836, S. 143.
26 Ebd.
27 Vgl. u. a. Anonym 1830, S. 327; Püttmann 1839, S. 74f.
28 Gutzkow 1845, S. 311.

Zeichnung war bislang präsent, die der Künstler, wie eine Widmung belegt, später dem Architekten Albert Dietrich Schadow in Berlin geschenkt hat (Abb. 6).[29] Im Gegensatz zum Göttinger Blatt zeigt sie die Gesamtkomposition des Bildes: Die Haltung der Frau und der Kinder und auch die Anordnung der Gruppe vor einem Vorhang ist hier bereits weitgehend entwickelt. Dagegen entspricht das räumliche Verhältnis der Figuren zueinander und zum umgebenden Raum noch nicht der ausgeführten Fassung. Dadurch lässt sich die Zeichnung, welche sich vor allem auf Umrisse beschränkt und nur vereinzelt locker gesetzte Parallelschraffuren aufweist, einem frühen Planungsstadium des Gemäldes zuweisen. Dementsprechend datiert man das Blatt auch in die Zeit um 1827.[30]

Indem sich die Göttinger Zeichnung als weitere Vorstudie zur Caritas identifizieren lässt, wird Schadows Entwurfspraxis bei diesem Bild deutlicher greifbar, wie sie auch von seinen anderen Bildern sowie von seinen Schriften her bekannt ist.[31] Eine entscheidende Rolle spielt dabei die Rückversicherung mit dem Modell, durch welche der Künstler einen Abgleich zwischen „poetischer Idee" und Natur anstrebte. In seinem Aufsatz *Meine Gedanken über eine folgerichtige Ausbildung des Malers*, der 1828 – im Entstehungsjahr der Caritas – im Berliner Kunstblatt erschien, erörtert Schadow, wann und wie Künstler mit Modellen arbeiten sollten. Dabei unterscheidet er zwischen dem ersten Entwurf und der weiteren Ausarbeitung der Bildidee:

> „So wie es sich von selbst versteht, dass bei dem allerersten Entwurf, der ein reiner poetischer Erguss des Berufenen sein soll, kein Modell angewandt werden kann, so sehr ist nun bei der Ausführung des Entwurfes die besonnenste Benutzung aller sich darbietenden Hülfsmittel durchaus zu empfehlen. Nur die vollkommen naturgemässe Ausführung einer dichterischen Idee in Form und Farbe giebt die beseligende Erscheinung eines schönen Kunstwerkes."[32]

In dieser „naturgemässe[n] Ausführung einer dichterischen Idee in Form und Farbe" besteht ein Hauptziel der Schadow-Schule. Indem Schadow das Dichterische bzw. Poetische als Grundlage von Kunst ausweist, folgt er der Kunsttheorie der Romantik.[33] Dagegen ist die Forderung nach einem Abgleich mit der Natur eine Besonderheit, mit der sich die Düsseldorfer Malerschule von den übrigen, ebenfalls von der Nazarenischen Kunst ausgehenden romantischen Richtungen – und namentlich von der Münchner Cornelius-Schule – absetzt.[34] Sie ist dabei keineswegs mit einem Naturalismus gleichzusetzen, denn im Prozess der Bildentwicklung geht es nicht zuletzt darum, Naturbeobachtung und „poetische Idee" so zu verschmelzen, dass die Individualität, die das Modell selbst mitbringt, aufgelöst wird:

> „Natur muss in jedem Theile des Bildes sein, wenn gleich nicht die Natur des Modells, d. h. die Copie dieses oder jenes Lastträgers oder Soldaten, der im antiken Helm oder in der Tunika und im Mantel des Apostels, gleichsam nur mit den Aeusserlichkeiten, den Emblemen der Charaktere, aufgeputzt vor dem Künstler hingestellt ist. Wozu benutzt also der Künstler das Modell? Dazu, dass er sich von dem wirklichen Vorhandensein der Elemente überzeuge, die, durch die Sinnenwelt zerstreut, von ihm mit einem geistigen Bande untereinander verknüpft und zum poetischen Zwecke verarbeitet werden. Der Zweck der Anwendung des Modells muss also bei der Ausführung zuvörderst darauf gerichtet sein, zu prüfen, ob ein Mensch überhaupt fähig sei, die Stellung des Entwurfes zu machen."[35]

Der Abgleich mit der Natur des Modells dient also dazu, das Bild mit einer grundsätzlichen Wahrscheinlichkeit auszurüsten. Schadow differenziert dabei zwischen verschiedenen Formen des Modellstudiums. Besonders wichtig ist das Aktstudium, welches die Basis für alle weiteren Modellzeichnungen bildet:

---

29 Zu dieser Zeichnung vgl. Ricke-Immel 1978/80, Bd. 1, S. 341, Nr. 1029; Bd. 2, Abb. 1279; Grewe 1998, Teil 2, S. 130. Vgl. die Widmung: „Herrn A. Schadow z. Gedenken von W. Schadow" Vgl. Ricke-Immel 1978/80, Bd. 1, S. 341. Albert Dietrich Schadow war nicht mit Wilhelm Schadow verwandt.

30 Vgl. Ricke-Immel 1978/80, Bd. 1, S. 341.

31 Vgl. hierzu und zu dem folgenden auch Leuschner 1982, Bd. 1, S. 46-57; Monschau-Schmittmann 1993, S. 122-129; Krey 2003, S. 49-55; Achenbach 2007, S. 16-18.

32 Schadow 1828, S. 268.

33 Vgl. Scholl 2007, S. 239-250. Zur Bedeutung der Poesie für die Schadow-Schule vgl. auch Mai 1979, S. 23f.; Hörisch 1979, S. 41-47; Monschau-Schmittmann 1993, S. 137f.; Grewe 1998, S. 170-189; Grewe 2004, S. 185-217; Ewenz 2011, S. 263-271.

34 Vgl. hierzu u.a. Leuschner 1982, Bd. 1, S. 48; Grewe 1998, Teil 1, S. 190-201; Krey 2003, S. 51f.

35 Schadow 1828, S. 268.

> „Zu der Ausführung einzelner Theile ist es ohnehin nothwendig, die Studien des Nakten [sic!] wo möglich in den Maasstabe, in welchem das Bild ausgeführt wird, zu zeichnen. Auch bei drapirten Figuren und Gruppen ist es von entschiedenem Nutzen, wenigstens die Hauptlinien des Nackten zuerst aufzuzeichnen; denn gewisse Punkte, selbst des schwersten Mantels, liegen dennoch unmittelbar auf dem Nackten, z. B. Schulter- und Kniepunkte. Wenn man nun nicht wenigstens den Umriss der nackten Gestalt und diejenigen Punkte, welche die Gelenke angeben, hat, so schleichen sich später leicht Fehler gegen das Hauptverhältniss ein, die bei der Schattengebung und weiteren Vollendung erst recht bemerkbar werden und dann kaum zu redressiren sind.“[36]

Schließlich kommen noch Studien nach einzelnen Gliedmaßen wie Händen und Füßen hinzu, die möglichst in der Größe erfolgen sollten, in der sie auf dem Gemälde auftauchen.[37] Dementsprechend war eine große Zahl von Zeichnungen nötig, um ein Gemälde im Sinne Schadows vorzubereiten.

Blickt man nun auf Wilhelm Schadows Studien zur *Caritas* zurück, so wird deutlich, dass das seit längerem bekannte Düsseldorfer Blatt ganz offensichtlich in die erste Phase der Bildfindung gehört, für die der Künstler bewusst kein Modellstudium empfahl. Das Göttinger Blatt vereinigt dagegen zwei verschiedene Arten von Modellzeichnungen: Aktstudien für zwei der vier auf dem Gemälde abgebildeten, dort keineswegs gänzlich nackt dargestellten Kinder sowie eine Gewandstudie für die Personifikation der Caritas selbst. Es ist fest damit zu rechnen, dass es darüber hinaus weitere Akt-Zeichnungen von den beiden übrigen Kindern und der Allegorie der Caritas gab, aber auch detaillierte Studien der von den Kindern getragenen Gewänder. Vermutlich gab es auch Hand- und Fuß- sowie Porträtstudien, die zum gegenwärtigen Zeitpunkt verschollen sind.



Abb. 6: Wilhelm Schadow: Caritas, um 1827, Bleistift, weißes Papier, 191 x 106 mm, Stiftung Museum Kunstpalast, Düsseldorf, Graphische Sammlung, Inv. Nr. K 1924-369

Schadows Vorgehen als Zeichner ist an dieser Stelle deshalb so ausführlich besprochen worden, weil es auch für seine Schüler vorbildlich wurde. Auf ganz ähnliche Praktiken trifft man etwa bei Julius Hübner,[38] Carl Friedrich Lessing[39] und eben bei Eduard Bendemann.[40] Der Großteil der in der Göttinger Universitätskunstsammlung aufbewahrten Zeichnungen verdankt sich dieser Praxis: Es handelt sich überwiegend um Akt- und Gewandstudien sowie um Studien einzelner Körperteile. Beispiele für die solchen Zeichnungen vorausgehende Konzeptionen „poetischer Ideen“ finden sich in Bendemanns Skizzenbüchern (vgl. etwa Kat. Nr. 58-40r zu den *Gefangenen Juden in Babylon* oder Kat. Nr. 60-21v zur *Wegführung der Juden in die babylonische Gefangenschaft*). Kartons mit Gesamtentwürfen befinden sich nicht in der Göttinger Sammlung.

Der kunsthistorische Kontext für die sorgfältige Art und Weise, in der Schadow und seine Schüler ihre Bilder vorbereiteten, erweist sich als mehrschichtig. Dass sie sich in ihrem Insistieren auf das Naturstudium tendenziell von anderen nazarenisch geprägten Zweigen wie etwa der Münchner Cornelius-Schule absetzten, wurde bereits erwähnt. Tatsächlich konnten sich die Schadow-Schüler in ihrem Bestreben, einen Ausgleich zwischen Natur und Ideal zu erreichen, aber auch auf ein prominentes Vorbild berufen: auf Raffael, von dem vergleichbare Aktstudien für Gewandfiguren erhalten sind.[41] Das Werk dieses Künstlers, der immer noch als wichtigstes Leitbild der Male-

36 Ebd., S 268f.
37 Ebd., S. 269: „Man thut wohl, Hände und Füsse in der Grösse der Ausführung zu studiren, selbst wenn auch die Form des Bildes erlaubt, unmittelbar nach dem Modell fertig zu malen.“
38 Vgl. Monschau-Schmittmann 1993, S. 126f.
39 Vgl. Leuschner 1982, Bd. 1, S. 53f., 56f.
40 Zur von Schadow abhängigen Zeichenpraxis Bendemanns vgl. Krey 2003, S. 49-54; Achenbach 2007, S. 16f.
41 Zur Zugänglichkeit entsprechender Zeichnungen durch Reproduktionsgraphik vgl. Höper 2001, S. 96f.

rei figurierte, bot folglich nicht nur formale Muster für die Gemälde der Schadow-Schule, sondern auch Vollzugskonzepte für die Entwurfsvorgänge, welche zu diesen Gemälden führten. Man kann geradezu von einem doppelten, Nachbildung und Nachvollzug gleichermaßen erfassenden Historismus sprechen. Dabei kam es zu wechselseitigen Angleichungen zwischen Mustern und Modellen: Die Modelle, mit denen man sich bei der „Natur" rückzuversichern suchte, hatten von vornherein Posen einzunehmen, die man „klassischen" Vorbildern der Antike und Renaissance abgeschaut hatte – eine im übrigen auch physisch ausgesprochen anstrengende Tätigkeit.[42] So begegnen einem auch auf den Göttinger Bendemann-Zeichnungen immer wieder Figuren, deren Haltung man von älterer Kunst her kennt, für die der Künstler aber noch einmal eigens ein Modell studierte. Die Maler bemühten sich dabei, ihre Modelle nur zur Verifizierung der Posen zu nutzen, von deren individueller Erscheinung aber möglichst zu abstrahieren und vor allem das Endresultat wieder in einen klassischen Gesamthabitus zu überführen. Ziel war es, die den idealen Charakter der angestrebten Kunst potentiell gefährdende Pendelbewegung zwischen Muster und Modell zur Ruhe zu bringen.

Der Anspruch, der sich mit dieser Vorgehensweise verband, ging zweifellos über einen sich bewusst eingestandenen Historismus hinaus. Vielmehr verfolgte man mit großem Ernst das Ziel, eine „klassische" Kunst, wie man sie etwa in der italienischen Renaissance sah, für die eigene Gegenwart tatsächlich wiederzugewinnen. Als Bendemann mit seinem Gemälde *Jeremias auf den Trümmern Jerusalems* Furore machte, soll sein stolzer Lehrer Wilhelm Schadow gegenüber Athanasius Raczynski gesagt haben, „dass seit Rafael und Michel Angelo nichts besseres gemacht worden, nichts das mehr Adel und einen reineren Geschmack verkündigte."[43] Auch wenn eine solche Einschätzung aus heutiger Sicht kaum als angemessen erscheint, so zeigt sie doch, welche Hoffnungen man in den 1830er Jahren für die Kunst der eigenen Zeit hegte. Gerade im Gefolge der Nazarener erschien die vermeintliche Möglichkeit, vergangene Kunst durch Nachvollzugspraktiken reanimieren zu können, als eine verheißungsvolle Option.

Es wird deutlich, welcher hohe Stellenwert den Modellzeichnungen innerhalb des Schaffensprozesses bei Schadow und seinen Schülern zukam. Was für ein Status den Blättern unabhängig vom übergreifenden Werkprozess zugesprochen wurde, ist damit allerdings noch nicht geklärt. Grundsätzlich handelt es sich um vorbereitende Arbeiten, denen Schadow keinen eigenen Kunstwert beimaß.[44] Immerhin belegt der Fall der Düsseldorfer Vorzeichnung für die *Caritas*, dass derartige Studien zumindest als persönliche Geschenke fungieren konnten. In diesem Falle war es allerdings bezeichnenderweise die – zeichnerisch weniger elaborierte – Fassung der vorausgehenden „poetischen Idee", die Albert Dietrich Schadow als Erinnerungsgabe überlassen wurde und nicht etwa eine so fein ausgeführte Zeichnung wie die des Göttinger Blattes.

Wenn man bedenkt, dass es sich lediglich um eine vorbereitende Arbeit handelt, der Schadow offenbar keinen eigenen Kunstwert zusprach, so überrascht die hohe Qualität gerade der hier zur Betrachtung stehenden Zeichnung umso mehr. Das Blatt selbst führt seine paradoxe Stellung zwischen eigenständigem Reiz und heteronomer Funktionalisierung auf geradezu drastische Weise vor Augen: Rechts neben den Figurenstudien befindet sich ein kräftiger, durch spätere Einkürzung des Blattes heute angeschnittener schwarzer Fleck, der wohl vom wiederholten Abstreifen des Kreidestiftes stammt: Hier – in unmittelbarer Nachbarschaft zu den sorgfältigen Akt- und Gewandstudien – hat Schadow offensichtlich sein Zeichenutensil geschärft. Rein technisch gesehen ist dieser Fleck demzufolge wohl sogar die Bedingung für die Feinlinigkeit der Darstellung. Dass Schadow hierfür allerdings dasselbe Blatt benutzte, auf dem er so sorgfältig und detailliert seine Akt- und Gewandstudien entwickelt, wirkt beinahe verstörend. Gleichwohl – oder gerade deswegen – sollte man über diesen Fleck nicht hinwegsehen.

Für heutige Betrachter stellt sich ja die generelle Frage, wie man mit der Zeichenkunst im Umkreis und im Gefolge der Nazarener umgeht. Als es im ausgehenden 19. Jahrhundert zu einer fundamentalen Abwertung der nazarenischen Kunst kam, war die Zeichnung eines der wenigen Felder,

---

[42] Vgl. die von Bendemann überlieferte mündliche Aussage bei Schrattenholz 1891, S. 10: „Andererseits kommt es beim Portraitieren auch wohl vor, daß die Modelle zu lange sitzen bleiben, d. h. vor Ueberanstrengung ohnmächtig werden, [...]."

[43] Raczynski Bd. 1, S. 119. Raczynski, ebd., schreibt dazu in einer Fußnote: „Dieses begeisterte Lob wird vielleicht bei den Zweiflern anstossen, und es würde schwierig genug sein, es strenge zu rechtfertigen: man muss darin viel mehr den Ausdruck der Freude erkennen, welche Schadow über die Erfolge seines Schüler empfindet, denn ein unbedingt ausgesprochenes Urtheil."

[44] Vgl. hierzu Grewe 1998, S. 140-142.

in dem man positive Qualitäten zu entdecken meinte. So spielt bereits einer der vehementesten Befürworter dieser Abwertung, Richard Muther, in seiner „Geschichte der Malerei des XIX. Jahrhunderts" die Zeichenkunst der Nazarener gegen deren Malerei aus:

> „In ihren Fresken und Oelbildern theils technisch ungenügend, theils in allzusklavischer Nachahmung fremder Ideale befangen, hatten sie als Zeichner mehr den Muth, sie selbst zu sein, und während in den ausgeführten Gemälden mancher feine Zug, manch intimer Reflex der Seele verloren ging oder bei der Sprödigkeit des Materials nicht recht zum Ausdruck gelangte, kommen hier ihre geistigen und gemüthlichen Eigenschaften unverkümmert zur Geltung."[45]

Durch die *Jahrhundertausstellung deutscher Kunst (1775-1875)*, welche 1906 in der Berliner Nationalgalerie stattfand und die Umwertung der Kunst des 19. Jahrhunderts erfolgreich popularisierte, wurde diese Einschätzung verfestigt. So heißt es etwa in einer Ausstellungsrezension von Fritz Knapp: „Alle diese Nazarener sind in der Zeichnung viel besser. Gerade bei ihnen lohnt es sich, die Handzeichnungen durchzustudieren."[46] Dass man damit die nazarenischen Prämissen in ihr Gegenteil verkehrte, war Vertretern wie Muther oder Knapp durchaus bewusst. Schließlich war es ihr erklärtes Ziel, einen neuen, naturalistisch und antiidealistisch fundierten Kanon zu konstituieren, welcher mit den tradierten, immer noch an das Konzept einer Gattungshierarchie gekoppelten Wertvorstellungen brach. Wie erfolgreich sie damit waren, zeigt sich nicht zuletzt an der im weiteren 20. Jahrhundert fortgeschriebenen Annahme eines künstlerischen Primats der nazarenischen Zeichnung gegenüber der Malerei.[47]

Mittlerweile wächst auch das Verständnis für die spezifischen Qualitäten nazarenischer Malerei – und generell für der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts –, so dass die Grundlagen der um 1900 vollzogenen Umwertung zumindest in Fachkreisen zunehmend ins Wanken geraten. Hat man sich erst einmal in die eigenen Regeln und Bedingungen der bewusst geglätteten, auf kunsthistorische Kontinuität setzenden und eine sichtbare künstlerische Handschrift vermeidenden Gemälde eingesehen, so gibt es keinen Grund mehr, diese weniger hoch zu bewerten als die graphischen Arbeiten derselben Künstler. Das seit längerem entwickelte Sensorium für die besondere Güte nazarenischer Zeichnung möchte man allerdings aus guten Gründen nicht aufgeben. So kommt es darauf an, eine Sichtweise auf das Verhältnis von Zeichnung und Malerei zu entwickeln, welche sowohl den ästhetischen Qualitäten als auch den historischen Funktionen beider Kunstformen gerecht wird. Wilhelm Schadows Studie zur *Caritas* kann in diesem Zusammenhang geradezu als Lehrstück dienen. In ihrer außerordentlich feinen Ausführung demonstriert sie ein hohes graphisches Können, während der Kreidefleck gleichzeitig als unübersehbarer Verweis wirkt, dass es sich hier nicht um eine autonome Kunstform handelt.

Damit ist auch eine Perspektive aufgezeigt, mit der man sich der vielgestaltigen, kunstgeschichtlich hochinteressanten, zahlreiche echte Schätze enthaltenden Welt der Zeichnungen von Schadows Schüler Eduard Bendemann annähern und dieser so gut wie möglich gerecht werden kann. Viele dieser Blätter erscheinen als reine Arbeitsskizzen, die in ihrer flüchtigen Ausführung oftmals hinter Wilhelm Schadows so fein ausgeführtem Studienblatt zurückstehen. Ein Großteil von ihnen war vermutlich überhaupt nicht dafür bestimmt, von irgendeiner anderen Person als vom Künstler selbst betrachtet und verwendet zu werden. Indem die Blätter aber gleichwohl demonstrieren, wie umfassend Bendemann seine nicht selten überaus anspruchsvollen, großformatigen und vielfigurigen Gemälde vorbereitet hat, eröffnen sie unersetzliche Einblicke in das Schaffen eines der wichtigsten Vertreter der Düsseldorfer Malerschule. Andere Blätter zeugen wiederum von einem beachtlichen zeichnerischen Vermögen und können durchaus als eigene Kunstwerke angesehen werden, auch wenn sie vermutlich nicht als solche konzipiert worden sind. So kann man auch unter den Göttinger Bendemann-Zeichnungen durchaus Höhepunkte entdecken. Welche Vorlieben bei der Sichtung dieses umfangreichen Bestandes entwickelt werden, sei selbstverständlich den jeweiligen Betrachterinnen und Betrachtern überlassen. Dass aber ästhetisches Vergnügen und historisch differenzierte Sicht einander nicht grundsätzlich ausschließen, ist eine grundlegende und übergreifende Hoffnung, welche die Konzeption der Ausstellung maßgeblich motiviert hat.

---

45 Muther 1893, Bd. 1, S. 204.
46 Knapp 1906, S. 473.
47 Vgl. u. a. Märker/Stuffmann 1977, S. 181; Kleßmann 1979, S. 70.

Verbrechen und Gnade

Der Tod Abels von Eduard Bendemann: Ein Gerechtigkeitsbild des 19. Jahrhunderts

Michael Thimann und Iris Wenderholm

Mit seinem ersten Auftragsgemälde nach der Berufung zum Professor an die Düsseldorfer Akademie schuf Bendemann ein programmatisches Kunstwerk für den öffentlichen Raum (Abb. 7).[48] Diese Feststellung ist zugleich zu relativieren, denn mit der geplanten Anbringung des Gemäldes im neugebauten und am 10. Oktober 1860 eingeweihten Schwurgericht von Naumburg an der Saale (heute Verwaltungsgebäude der Justizvollzugsanstalt Naumburg) war ein Raum vorgesehen, der gerade nur für eine beschränkte Öffentlichkeit zugänglich war: Nämlich für diejenigen Personen, die mit Recht und Gesetz in direkten Kontakt traten, sei es nun als Richter, Ankläger, Verteidiger oder Geschworene, und damit gewissermaßen als Teile des Justizapparats, sei es als Opfer, Zeugen oder Angeklagte, und damit um Personen, die mehr oder weniger punktuell mit dem Gesetz in Berührung gekommen waren. Die Täter müssen dabei als ‚ideale' Betrachter bezeichnet werden, denn *de facto* waren sie von dem Anblick des Gemäldes ausgeschlossen, da sie, wie auch das öffentliche Publikum, das Gebäude von der Rückseite betraten, um dann zunächst in einem Gefangenenzimmer zu warten.[49] Eigentliches Publikum des Gemäldes waren also die Richter selbst, die Ankläger, Verteidiger, Geschworenen und Zeugen. Damit richtete sich das Gemälde an einen bestimmten Ausschnitt von Öffentlichkeit und sollte eine dezidierte Funktion in dem Justizgebäude einnehmen, nämlich die des Warnens und des moralischen Belehrens, „[…] durch ein monumentales Bildwerk auf das Volk, auf alle beim Schwurgericht verkehrenden und verhandelnden Personen, insbesondere die Verbrecher möglichst belehrend, warnend und rettend einzuwirken."[50] Seine Anbringung im Treppenhaus (Abb. 8) markiert bereits eine Schwellensituation: Im Durchschreiten des Gebäudes vor Erreichen des eigentlichen Gerichtssaales wurde der Betrachter mit einer sinnbildlichen Darstellung konfrontiert, die Schuld und Strafe sowie die zeitliche Erstreckung des Richterspruches (bis in die Ewigkeit) zum Gegenstand hatte. Doch nicht nur Bestrafung und Belehrung, sondern auch die Errettung sollte das Thema des Bildes sein. Es bleibt zu fragen, wie ein Gemälde als ‚stumme Poesie' all diese Aspekte zur Darstellung bringen konnte.

---

48 Das als Fresko geplante, dann aufgrund technischer Schwierigkeiten in Ölwachsfarben auf Leinwand ausgeführte und in die Wand eingelassene Gemälde war ein Auftrag des Kunstvereins für die Rheinlande und Westphalen, der sich die Kosten mit dem preußischen König teilte. Bendemann begann 1860 mit dem Entwerfen, der Karton war im Sommer 1862 fertig. Die Ausführung erfolgte bis 1864 unter Mitarbeit des Schülers Karl Bertling, der die farbige Fassung wesentlich verantwortet. Zur Geschichte des Bildes mit den zeitgenössischen Pressestimmen siehe vor allem Aschenborn 1998, S. 98-104; Achenbach 2007, S. 43-44; Peschken-Eilsberger 2008, S. 126-130.

49 Peschken-Eilsberger 2008, S. 129.

50 Düsseldorfer Anzeiger, 29. März 1866, zitiert nach Aschenborn 1998, S. 100.



Abb. 7: Eduard Bendemann: Der Tod Abels, 1860-64, Ölwachsfarben auf Leinwand, 360 x 560 cm, Naumburg a. d. Saale, Justizvollzugsanstalt, Verwaltungsgebäude

Die Einrichtung des Naumburger Schwurgerichts kann als eine liberale Errungenschaft unter preußischer Herrschaft in Sachsen bezeichnet werden, das avancierten Vorbildern in England und Frankreich folgte.[51] Vor dem Schwurgericht wurden nur schwere Straftaten wie Mord, Totschlag, schwerer Raub und Brandstiftung von drei Richtern und zwölf Geschworenen verhandelt. Die Geschworenen hatten dabei über ‚schuldig' oder ‚unschuldig' zu entscheiden. Bendemanns Bildallegorie trägt diesem Faktum Rechnung. Es handelt sich bei dem *Tod Abels* einerseits um eine profane Gerichtsallegorie, eine sinnbildliche Darstellung von Verbrechen und Strafe, wie sie in der europäischen Bildgeschichte auf eine alte Tradition zurückblicken konnte. Diese Tradition war allerdings von äußerst heterogenen Bildkonzepten geprägt, man erinnere sich hier nur an die verbreitete Ikonographie des Weltgerichts in nordeuropäischen Rathäusern und Gerichtslauben oder an die in unterschiedlichen funktionalen Kontexten auftretenden Historienbilder mit Themen aus der biblischen oder römischen Historie, etwa das *Urteil Salomonis*, die *Gerechtigkeit Trajans*, das *Urteil des Kambyses* und die *Großmut des Scipio*.[52] Bendemanns Themenwahl war hier durchaus originell, denn er wählte nicht ein Exempel des guten Richters – etwa eine antike Historienszene oder eine rein sinnbildliche Darstellung von Prinzipien der Rechtsprechung in Form von Personifikationen –, sondern er wählte mit dem Tod Abels die biblische Urszene des Verbrechens, den ersten Brudermord und zugleich den ersten Eintritt des Todes in die Menschheitsgeschichte, den er als Historienbild wie auch als religiöse Allegorie zugleich zur Darstellung brachte. Neben Verbrechen und Strafe wurden auch Gesetz und Gnade zum Thema seines Gemäldes. Im folgenden soll es um die Bestimmung des Gattungsstatus des Gemäldes gehen und die Frage nach dem profanen Gehalt in sakraler Einkleidung oder dem religiösen Anspruch an die Rechtsprechung gestellt werden.

51 Zur Geschichte und Funktion des Naumburger Schwurgerichts siehe Peschken-Eilsberger 2008, S. 129.

52 Zu den Gerechtigkeitsbildern und Gerichtsallegorien siehe u.a. Fehr: 1923; Lederle 1937; Simon 1948; Kahsnitz 1970, S. 134-140; Kisch 1975; Kissel 1984; Pleister/Schild 1988; Runge 1991, S. 303-306; Wenderholm 2002, S. 79-103; Knust 2007; Blümle 2011 (mit der älteren umfangreichen Literatur zu den Gerechtigkeitsbildern von Dieric Bouts).

Anmerkungen zur Bildstruktur

In seiner formalen Durchführung als monumentales Wandbild folgt *Der Tod Abels* Prinzipien der Wandmalerei, wie sie seit der Zeit Raffaels ausgebildet worden waren. Der stilistische Rekurs auf die Hochrenaissance, auf Figurenstil und Kolorit des späten Raffael, gehorcht dem *decorum* des Ortes und des Bildes mit seinem ernsten Thema, das letzte Dinge berührt. Es handelt sich um einen moralisch hochstehenden Gegenstand auf der textlichen Grundlage des Alten Testaments, der durch Ernsthaftigkeit und kontrolliertes Pathos gekennzeichnet ist. Diese Strenge spiegelt auch die formale Machart der Komposition: Das Bild ist vollkommen symmetrisch aufgebaut und besitzt eine klare Mittelachse, die von dem toten Abel, dem Opferalter und dem darüber frontal in der Wolkenzone thronenden Jahwe gekennzeichnet ist. Zugleich wird zwischen irdischer und himmlischer Sphäre deutlich unterschieden. Das Geschehen verteilt sich in der irdischen Zone gleichermaßen auf die rechte und linke Seite, dieses ausgeklügelte Equilibrium der beiden Bildhälften erinnert wohl kaum ohne Grund an die austarierte Balance der Waagschalen der *Iustitia*, wie sie aus der allegorischen Bildtradition bekannt ist. Mehr noch liegt in der strengen Symmetrie und kompositorischen Fokussierung auf die Gottesfigur in der Bildmitte aber auch der Grund, dass das Gemälde auf den ersten Blick wie eine Darstellung des *Jüngsten Gerichts* wirken mag und damit idealiter an die im Rechtskontext verbreitete Weltgerichtsikonographie anschließt, wie sie im spätmittelalterlichen Nordeuropa im profanen Kontext der Rathäuser in Brüssel, Löwen, Brügge, Maastricht, Augsburg, Basel, Lüneburg und an anderen Orten Verwendung gefunden hatte.

Bendemann hat für das Monumentalgemälde zahlreiche Vorzeichnungen und Aktstudien angefertigt, die sich wesentlich in zwei Konvoluten erhalten haben, nämlich dem in Göttingen befindlichen und fünfzehn im Berliner Kupferstichkabinett aufbewahrten Zeichnungen.[53] In dem Berliner Konvolut finden sich vorbereitende Zeichnungen für die Figur Jahwes, den erschlagenen Abel, den schamvoll trauernd das Gesicht verbergenden Adam, die klagende Eva sowie für den fliehenden Kain. Für alle diese Figuren hat Bendemann intensive Aktstudien am Modell betrieben, um die anatomische Korrektheit seiner Pathosfiguren zu gewährleisten. Trotzdem scheinen hinter fast allen Figuren Prototypen aus der Kunstgeschichte auf, am deutlichsten wohl an der Figur des knienden und das Gesicht in den Händen verbergenden Adam, der an Raffaels Figur des Moses vor dem brennenden Dornbusch im Gewölbefresko der Stanza d'Eliodoro im Vatikan erinnert. Die Figur der Eva mit hochgerissenen Armen geht ebenfalls auf Prototypen des späten Raffael zurück. Auf Basis seines akademischen Modellstudiums hat Bendemann die ‚guten' Erfindungen der Alten Meister gleichsam neu erfunden und ihnen das Ideal des akademisch veredelten Naturstudiums eingeschrieben.



Abb. 8: Anbringung des Gemäldes im Treppenhaus der Justizvollzugsanstalt

Der narrative Teil des Bildgegenstands folgt dem biblischen Bericht in 1. Mose, 4: Kain, der Ackerbauer, hat seinen Bruder Abel, den Schäfer, hinterhältig erschlagen, da dieser durch sein Opfer der Erstlinge seiner Herde Gott mehr gefallen hatte als Kain durch sein Opfer der Feldfrüchte. Der Herr sah Abel gnädig an, Kain aber nicht. Von der Sünde verführt, vor der der Herr ihn ge-

[53] Vgl. dazu Achenbach 2007, S. 43-55, Kat. Nr. Z 13 – Z 28.

warnt hatte, erschlägt Kain kaltblütig seinen Bruder. Bendemann hat den schönen, aber leblosen Körper Abels mit ausgestreckten Gliedmaßen in der Bildmitte platziert. Kain verläßt mit der Keule als Mordwaffe – das Gesicht, möglicherweise auch das Kainsmal, mit dem linken Arm verbergend – fluchtartig das Geschehen. Jahwe, frontal in der Himmelszone thronend, straft Kain und schickt ihn mit ausgreifender Geste der linken Hand in die ewige Verbannung, gleichsam die Worte der Bibel bedeutend: „Verflucht seist du auf der Erde, die ihr Maul hat aufgetan und deines Bruders Blut von deinen Händen empfangen. Wenn du den Acker bebauen wirst, soll er dir hinfort seinen Ertrag nicht geben. Unstet und flüchtig sollst du sein auf Erden."[54] Der thronenden Figur hat Bendemann aber auch ein Buch in die rechte Hand gegeben, auf dem die Worte „Selig die reinen Herzens sind" eingetragen sind. Es handelt sich dabei um den Beginn des berühmten Christuswortes aus der Bergpredigt: „Selig sind, die reinen Herzens sind; denn sie werden Gott schauen" (Matthäus 5, 8). Hier hat der Maler schon einen deutlichen Hinweis gegeben, dass nicht allein der strenge Jahwe des Alten Testaments, sondern auch der gnädige Gottvater des Neuen Testaments Gegenstand seines Gemäldes ist. Es ist der fluchende Jahwe, der hier eine christliche Botschaft offenbart!

Auf der linken Bildhälfte sind die Eltern Adam und Eva zu sehen, die um ihren toten Sohn trauern. Eva mit entblößtem Oberkörper reißt die Arme wie ein Klageweib pathetisch empor, während Adam seinen Schmerz mit dem Antlitz in den Händen verbirgt. In der Himmelszone, die ja eine andere Erfahrungswelt als die irdische bezeichnet, finden sich Engel als übernatürliche Wesen, von denen zwei durch allegorische Attribute ausgezeichnet sind. Sie flankieren die Gottesfigur: Links des Herrn die „gnadenbringende Liebe", rechts aber die „strafende Gerechtigkeit" mit Schwert und Waage – eine Figur, die an den Erzengel Michael erinnert.[55] Die weißgekleideten Engel auf höherer Wolkenbank im Hintergrund spiegeln mit ihren Affekten – links fromme Andächtigkeit, rechts Trauer und Schmerz – das *officium* der Jahwe direkt assistierenden Engelsallegorien.



Abb. 9: Nach Julius Schnorr von Carolsfeld: Das Opfer von Kain und Abel, Holzschnitt, in: *Die Bibel in Bildern*, Leipzig 1860



Abb. 10: Nach Julius Schnorr von Carolsfeld: Der Brudermord, Holzschnitt, in: *Die Bibel in Bildern*, Leipzig 1860

Kain und Abel um 1850. Zur Ikonographie des ersten Verbrechens

Mit der Einführung allegorischen Bildpersonals hat Bendemann die Illustration des biblischen Brudermordes, wie er auch in der jüngeren Bildtradition vorgezeichnet war, verlassen.[56] In der *Bibel in Bildern* von Julius Schnorr von Carolsfeld, die zwischen 1852 und 1860 in dreißig Lieferungen von insgesamt 240 Holzschnitten erschien, jedoch auf Vorarbeiten basierte, die bis in die 1820er Jahre

54 1. Mose 4, 11-12.

55 Die Identifikation der Allegorien nach dem Zeitungsbericht anlässlich der Enthüllung des Gemäldes, vgl. Naumburger Kreisblatt, 11. Juni 1864 (zitiert nach Aschenborn 1998, S. 100). Die Allegorie der „gnadenbringenden Liebe" sei „mit dem unaussprechlich süßen Ausdruck des Mitleids und der fürbittenden Liebe, in Antlitz und Haltung als Abgesandte Gottes aufzufassen."

56 Zur Ikonographie des Themas siehe Henderson 1986, S. 6-10; Pigler 1974, Bd. 1, S. 19-23; Ulrich 1981; Marzik 1998, S. 31-65.

zurückreichen, ist die Geschichte vom Tod Abels auf zwei Holzschnitte verteilt.[57] Ihnen fehlt jegliche allegorische Überhöhung. Der Holzschnitt zu 1. Mose 4, 4-5 (Abb. 9) zeigt den fromm vor dem Opferaltar betenden Abel, dem sich der Herr in der Wolke offenbart. Kain blickt aus dem Hintergrund mißtrauisch über die Schulter zu seinem Bruder, während er sein Opfer von Feldfrüchten darbringt. Auf dem nächsten Holzschnitt zu 1. Mose 4, 8 (Abb. 10) ist der Mord an Abel gezeigt: Der Herr ist verschwunden, lediglich der irdische Zweikampf vor dem rauchenden Altar ist in Szene gesetzt. Die Folgen des Verbrechens, die Bestrafung Kains, hat Schnorr ausgespart, denn der folgende Holzschnitt zeigt schon den Auszug der Kainiten ins Land Nod, „jenseits von Eden", wo Kain die Stadt Henoch errichtet (1. Mose 4, 16-17). In der illustrierten Bibel des Verlegers Cotta von 1850, zu der auch Eduard Bendemann neben Schnorr, Overbeck, Gustav Jäger, Eduard Steinle, Alfred Rethel und anderen eine Vorlage beigesteuert hatte, findet sich die Geschichte des Brudermordes auf zwei Holzschnitten nach Zeichnungen Jägers verteilt.[58] Zeigt der erste Holzschnitt (Abb. 11) die beiden Brüder mit ihren Opferaltären – Kain mit vorwurfsvoller Geste, Abel in betender Haltung –, so lassen sich von dem zweiten Holzschnitt (Abb. 12) ikonographische Parallelen zu Bendemanns Gemälde ziehen. Denn dort liegt der erschlagene Abel am Boden und Kain ist im Begriff, sich vom Antlitz des im Himmel erscheinenden Herrn abzuwenden, der ihn zu einem unsteten und flüchtigen Dasein verdammt. Der aus dem Bild in eine ungewisse Zukunft flüchtende Kain besitzt mit Bendemanns Bilderfindung einige Gemeinsamkeiten. Doch noch näher kommt seinem Entwurf eine 1850 datierte Zeichnung des Kirchenmalers Jakob Speth (1820-1856), die aufgrund der vorhandenen Numerierung wohl auch Teil eines nicht realisierten Bilderbibel-Projekts gewesen ist (Abb. 13).[59] Dort ist die Komposition vom Brudermord in nahezu quadratischem Format gezeigt und achsensymmetrisch aufgebaut.

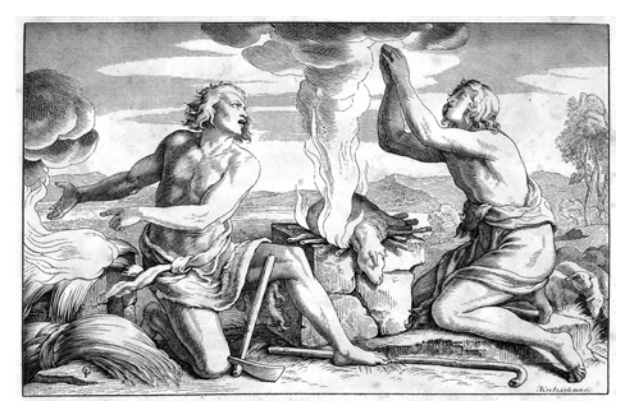


Abb. 11: Nach Gustav Jäger: Das Opfer von Kain und Abel, Holzschnitt, in: Die Bibel oder die Heilige Schrift des Alten u. Neuen Testaments, Stuttgart/München 1850, S. 13



Abb. 12: Nach Gustav Jäger: Der Brudermord, Holzschnitt, in: Die Bibel oder die Heilige Schrift des Alten u. Neuen Testaments, Stuttgart/München 1850, S. 14

In der Bildmitte erscheint, von Wolken und Engeln umgeben, der zornige Jahwe über den beiden Altären der Brüder. Abel liegt erschlagen als ‚schöne Leich' am Boden und erinnert kaum zufällig an die sog. *Sterbende Amazone* (Neapel, Museo Archeologico Nazionale), eine römische Kopie eines hellenistischen Originals aus Pergamon, und damit an einen antiken Prototyp ersterbender weiblicher Schönheit. Die unversehrte Schönheit von Abels Körper gehört in der Neuzeit gewissermaßen zur Ikonographie. Namentlich in der französischen Malerei des Neoklassizismus gab es dafür Vorläufer: Auf dem *Tod Abels* von François-Xavier Fabre aus dem Jahr 1790 (Montpellier, Musée Fabre) erscheint der Tote als liegende Aktfigur von klassischer Schönheit (Abb. 14).

Wie bei Bendemann läuft Kain, das Gesicht in beiden Händen verbergend, auf der rechten Bildhälfte vor seiner niederträchtigen Tat davon. Deutlich hat Speth die Herdentiere zwischen Bock und Schafen differenziert, womit er in einer alten exegetischen Tradition steht, die sich auf Mat-

57 *Die Bibel in Bildern von Julius Schnorr von Carolsfeld*, Leipzig: Wigand, 1860. Zu Schnorrs Bilderbibel siehe v. a. Ausst. Kat. Neuss 1982. Zudem Schahl 1936; Nagy 1999; Reents 1999, S. 13-41; Riegelmann 1999, S. 125-143; Grewe 2009a, S. 203-251.

58 *Die Bibel oder die Heilige Schrift des Alten u. Neuen Testaments von Dr. Martin Luther. Mit Holzschnitten nach Zeichnungen der ersten Künstler Deutschlands*, Stuttgart/München: J. G. Cotta, 1850, S. 13-14.

59 Privatbesitz, 257 x 305 mm (Blattgröße), 226 x 271 mm (Darstellung), Bleistift auf festem braunen Papier.

thäus 25, 31-34 stützt.[60] Matthäus spricht in Hinblick auf das Jüngste Gericht von der Teilung der Seligen und Verdammten in Schafe und Böcke. Damit ist dem ersten Brudermord eine eschatologische Perspektive auf den weiteren Verlauf der Heilsgeschichte eingeschrieben.[61] Im Umfeld der Nazarener hatte bereits Johann Anton Ramboux in dem Gemälde *Adam und Eva nach der Vertreibung aus dem Paradies* von 1818 (Köln, Wallraf-Richartz-Museum) die Zuordnung von Bock und Schaf zu Kain und Abel vorgeführt (Abb. 15). Während der blonde Abel in Evas Arm, eine Präfiguration Christi, mit dem sanftmütigen Lamm spielt, wird der dunkelhaarige Kain von einem finsteren Ziegenbock bedroht.[62] Auf Speths Zeichnung findet sich auch eine bemerkenswerte Präzision hinsichtlich der Pflanzendarstellung. Die Disteln verweisen zweifellos auf den unfruchtbaren Ackerboden, den die Menschen 1. Mose 3, 18 zufolge seit dem aus ihrem Ungehorsam hervorgegangenen Sündenfall ertragen müssen. Durch den Brudermord wird der von Kain bewirtschaftete Ackerboden nochmals mit Unfruchtbarkeit geschlagen, da er von Blut getränkt ist. Die Distel kann also als ein Sinnbild der Ursünde betrachtet werden, die erst durch den Opfertod Christi gesühnt werden wird.[63]



Abb. 13: Jakob Speth: Kain und Abel, 1850, Bleistift, Papier, Privatbesitz

Speths Zeichnung von 1850 erweist sich als theologisch komplex aufgeladene Visualisierung des Brudermordes. Für den Fortgang der Argumentation ist wichtig, dass der Tod Abels schon in einer langen Tradition typologisch als Präfiguration des Opfertodes Christi gedeutet wurde, was auch in die Ikonographie eingegangen ist.[64] Es ist natürlich unwahrscheinlich, dass Bendemann nun ausgerechnet mit Jakob Speths Zeichnung das Bildkonzept eines zwar nazarenisch durch Johann von Schraudolph geschulten, aber doch ausschließlich in der oberschwäbischen Provinz tätigen Kir-

60 Matthäus 25, 31-34: „Wenn aber des Menschen Sohn kommen wird in seiner Herrlichkeit und alle Engel mit ihm, dann wird er sitzen auf dem Thron seiner Herrlichkeit, und werden vor ihm alle Völker versammelt werden. Und er wird sie voneinander scheiden, gleichsam wie ein Hirt die Schafe von den Böcken scheidet, und wird die Schafe zu seiner Rechten stellen und die Böcke zur Linken. Da wird dann der König sagen zu denen zu seiner Rechten: Kommt her, ihr Gesegneten meines Vaters, ererbet das Reich, das euch bereitet ist von Anbeginn der Welt!"

61 Marzik 1998, S. 45.

62 Vgl. ebd., S. 51. Zu dem Gemälde siehe van der Osten 1966, S. 72-73; Ausst. Kat. Rom 1981, S. 195.

63 Vgl. die entsprechenden Referenzen bei Marzik 1998, S. 49.

64 Vgl. dazu von Erffa 1989, Bd. 1, S. 372; Ulrich 1981, S. 228-229.

chenmalers als Vorlage genutzt hat. Die intensive Betrachtung der Bildgeschichte vom Tod Abels um 1850 zeigt jedoch, dass der ikonographische Typus, dessen sich Bendemann bedient hat, schon weitgehend und mit verschiedenen Varianten in der nazarenischen Bibelillustration vorgeprägt war. Bendemanns Bildidee, die Szene des Brudermordes mit der Trauer der Eltern zu kombinieren, gründet sich ebenfalls auf der vorgängigen Bildtradition. Namentlich in der Barockmalerei war das Bildthema der Trauer von Adam und Eva um den getöteten Abel verbreitet.[65] Bendemanns eigene Erfindung, die sich möglicherweise auf ältere Vorbilder etwa von Ghiberti stützt,[66] ist die Kombination des Motivs der trauernden Ureltern mit dem des Brudermordes. Beginnt mit Adam und Evas Geschichte in der Genesis die eigentliche Weltgeschichte nach der Schöpfung, so ist der Brudermord das erste geschichtliche Ereignis. Die schreckliche Tat wird aber auch zu einem Ereignis in der Familiengeschichte der ersten Menschen, denn der Mord bringt Entsetzen und Trauer über die Angehörigen. Für Bendemann mag darin auch ein wirksamer Gegenwartsbezug für die von ihm noch idealiter an dem Gemälde vorbei defilierenden Gefangenen gelegen haben, die das Gemälde in der Realität allerdings kaum gesehen haben.

Allegorie des Rechts

Erklärungsbedürftig bleibt, auf welcher bildlichen Vorgeschichte Bendemanns Entscheidung beruhen mag, die Illusion des erzählenden Historienbildes durch die Einfügung von Allegorien zu durchbrechen und damit den sinnbildlichen Gehalt des Brudermordes deutlicher zu akzentuieren. Denn auf eine solche Verdeutlichung und Verallgemeinerung kam es in dem geänderten Kontext für ein sakrales Bildthema an, das nun im Gerichtsgebäude einem profanen Zweck dienen sollte. Als akademischer Künstler dürfte Bendemann auch mit den Gerechtigkeitsbildern des 19. Jahrhunderts vertraut gewesen sein. 1808 hatte Pierre Paul Prud'hon seine Allegorie *Die göttliche Rache und die Gerechtigkeit verfolgen das Verbrechen* (*La Justice et la Vengeance divine poursuivant le Crime*) für den Gerichtssaal des Pariser Justizpalastes im Salon ausgestellt (1809 in den Palais de la Justice überführt, 1815 dem Künstler zurückerstattet, seit 1823 im Louvre).[67] Das Gemälde (Abb. 16) war sowohl durch seine öffentliche museale Präsentation seit 1823 wie auch durch zahlreiche graphische Reproduktionen und Kopien verbreitet.[68] Es handelt sich dabei um eine rein profane Allegorie, die Bendemanns Gemälde aber in nicht wenigen Details ähnelt. Durch ihre Anbringung wurde ein vorher im Pariser Gerichtssaal befindliches Christusbild ersetzt.[69] In der Nacht hat ein finster dreinblickender Verbrecher einen jungen Mann mit einem Dolch erstochen und ihm sowohl sein Geld abgenommen wie auch die Kleider vom Leib gerissen, so dass der Tote nackt auf dem Boden liegt. Prud'hons eigener Beschreibung



Abb. 14: François-Xavier Fabre: Der Tod Abels, 1790, Montpellier, Musée Fabre



Abb. 15: Johann Anton Ramboux: Adam und Eva nach der Vertreibung aus dem Paradies, 1818, Köln, Wallraf-Richartz-Museum

65 Vgl. Pigler 1974, Bd. 1, S. 23-24.
66 Siehe dazu den Einführungstext zu Der Tod Abels, Kat. Nr. 23-26.
67 Zu dem Gemälde und seiner Geschichte siehe Laveissière 1986. Zu Prud'hons Kunst siehe zuletzt Guffrey 2001.
68 Vgl. Laveissière 1986, S. 95-104.
69 Vgl. ebd., S. 104-105.

zufolge begibt sich der Verbrecher auf die Flucht, sich noch einmal umblickend, ob der Überfallene auch wirklich tot ist und ihm als Zeuge der Tat nicht mehr zum Verhängnis werden kann.[70] Doch wird seine Tat nicht ungesühnt bleiben: In der Luft schweben zwei geflügelte Personifikationen heran, welche die „göttliche Rache" und die „Gerechtigkeit" bezeichnen. Fast hat die mit einer Fackel ausgezeichnete Figur der Rache den Verbrecher gepackt, um ihn dann der mit den Attributen der Justiz ausgestatteten Gerechtigkeit zu übergeben.



Abb. 16: Pierre Paul Prud'hon: Die göttliche Rache und die Gerechtigkeit verfolgen das Verbrechen (La Justice et la Vengeance divine poursuivant le Crime), 1808, Paris, Musée du Louvre

Prud'hons Bildkonzept ist eine moralische Allegorie, die sich appellativ an die Anwesenden im Gerichtssaal wenden sollte: Jedes Verbrechen wird aufgedeckt werden, da die Verfolgung durch die Rache dem Täter ein weiteres glückliches Leben unmöglich machen wird. Prud'hon entschied sich gegen ein klassisches *exemplum*, einen literarischen Stoff aus der römischen Geschichte oder der Bibel – auch wenn seine Allegorie öfter mit dem Brudermord von Kain und Abel identifiziert wurde! –, sondern entwarf eigenmächtig eine allgemeinverständliche Allegorie, die durch Handlung motiviert ist. Die Tat ist bereits geschehen, die Waffe, die Wunden und die Beute deuten darauf hin, doch hat Prud'hon auch die Flucht und Verfolgung sowie die psychische Belastung des Täters als Folgen der Handlung ins Bild gesetzt und mit der Präsenz der überirdischen Mächte von Rache und Gerechtigkeit zu einer geradezu kathartischen Lösung geführt. Denn die Allegorien repräsentieren nicht nur, sondern nehmen aktiv an der Bildhandlung teil. Helen Weston und Wolfgang Kemp haben beschrieben, dass sich Prud'hon mit der ausgeführten Fassung von seiner ersten Bildidee verabschiedet hatte, auf der die Darstellung der Gerechtigkeit allein mit Allegorien umgesetzt werden sollte.[71] Das Problem der einfachen Verständlichkeit und die Forderung nach einer nachvollziehbaren Handlung führten ihn zu der realisierten Version einer Historie mit allegorischen Elementen, deren klare Verständlichkeit eher gewährleistet erschien.

[70] Prud'hons „précis" für das Gemälde vom 24. Juni 1805 in Laveissière 1986, S. 32.
[71] Vgl. Weston 1975, S. 353-363; Kemp 1985, S. 255-258. Zum Werkprozess siehe auch Laveissière 1986, S. 19-47.

Sehen und Erkennen

Bendemann bedient sich in seiner Bildkonzeption tradierter Motive, die er in einen neuen semantischen Zusammenhang setzt. Das gilt nicht zuletzt für die explizite Thematisierung des Sehens bzw. Nicht-Sehens, die die Grundlage seiner Bildidee darstellen dürfte. In einem komplexen Verweissystem wird das schamvolle Verbergen der Augen des Vaters Adam als eine Inversion der bekannten Erzählung vom *Opfer der Iphigenie* des Timanthes inszeniert: In der antiken Legende, die von Plinius überliefert wird, war der Schmerz Agamemnons über das Opfer seiner eigenen Tochter so groß, dass er für die Malerei nicht mehr darstellbar war, aber durch die Bildidee des Timanthes, Agamemnons schmerzerfülltes Gesicht durch einen Umhang zu verhüllen, noch verstärkt wurde.[72] Die Verhüllung des eigentlich zu Sehenden ist im Kontext der Affektdarstellung also bereits ein antiker Topos. Eine unverhüllte Zurschaustellung extremster Leidenschaften hätte das *decorum* der ernsten Historie verletzt, da Agamemnon in seinem Schmerz nicht würdevoll hätte gezeigt werden können. Bei Bendemann hingegen will Adam (Abb. 17) nicht sehen, was der eine Sohn getan hat und was dem anderen Sohn widerfahren ist. Adam selbst, der Sünder, verschließt die Augen vor der Sünde des anderen. Auf die figürliche Referenz auf Raffaels knienden Moses vor dem brennenden Dornbusch in den vatikanischen Stanzen (Abb. 18) wurde bereits verwiesen. Hier handelt es sich um ein für die Praxis der Malerei der Düsseldorfer Schule typisches Kunstzitat, mit dem möglicherweise aber auch religiöse Bezüge hergestellt werden. Wenn Adam, der Nicht-Sehende, in der Figur des Moses vor dem Dornbusch gezeigt wird, könnte dieses Erkenntnisproblem implizit gemeint sein. Denn der Herr offenbart sich Moses im Dornbusch und teilt ihm dort zum ersten Mal seinen Namen JHWH mit: „Ich werde sein, der ich sein werde.“ (2. Mose 3, 14). Moses erkennt dort zum ersten Mal sei-



Abb. 17: Eduard Bendemann: Der Tod Abels (wie Abb. 7), Detail

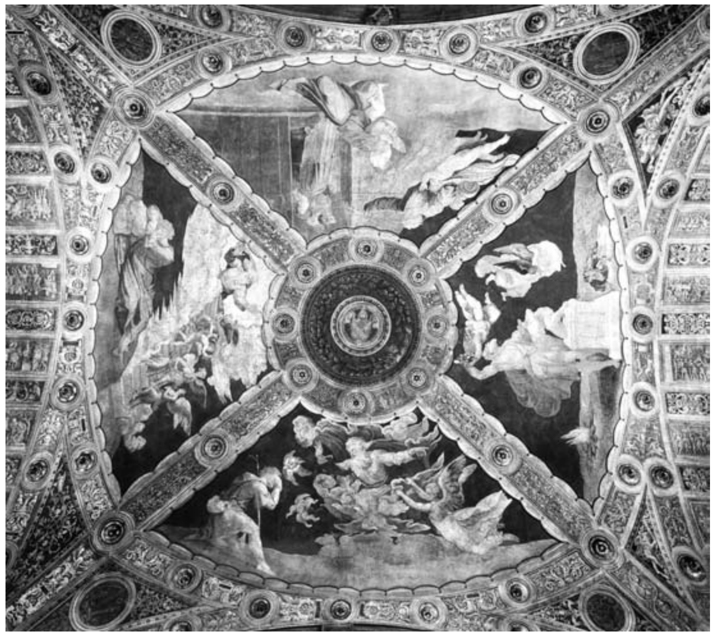


Abb. 18: Raffael: Moses vor dem brennenden Dornbusch, um 1514, Deckenfresko in der Stanza d’Eliodoro, Vatikan, Palazzo Vaticano

[72] Plinius: Naturalis historia, XXXV, 73 (Plinius 2007, S. 62f.). Vgl. dazu Marosi 1978, S. 305-310; Montagu 1994, S. 305-326; Hénin 2005, S. 95-132.

nen Gott. Ist der die Augen ostentativ verhüllende Adam also ein bildlicher Hinweis darauf, dass es eigentlich darum gehen muss, Gott zu erkennen, statt nicht sehen zu wollen und sich zu verbergen?

Kain hingegen, als Tatverantwortlicher, verweigert das Sehen auf das Vergangene, indem er sich abwendet und flieht, wie auch auf das Zukünftige, das von der Tat überschattet wird. Er verweigert, so scheint es, mit seinem Wegschauen jedoch auch die Übernahme der Verantwortung für die Tat und entzieht sich damit der Reue. Kain steht für die Hybris gegenüber Gott, da er einem Menschen – zudem noch seinem eigenen Bruder – das Leben genommen hat, was nur Gott selbst zusteht. In diesem Zusammenhang gewinnt das Zitat aus der Bergpredigt, das auf dem Buch Jahwes zu lesen ist, eine neue Dimension: Von den vier Personen ist allein Abel reinen Herzens, er kann als einziger Gott von Angesicht zu Angesicht gegenübertreten.

Es ist aber eine wesentliche Pointe von Bendemanns Gemälde, dass allein der Betrachter, der hier zum Zeugen eines Verbrechens – des Urverbrechens! – wird, der Figur Jahwes frontal gegenüber steht und Gott damit ins Antlitz schaut. Hier gewinnt das Bibelwort eine explizit moralisch-adhortative Qualität. Im Gerichtsgebäude soll sich jeder Betrachter des Bildes, der wohl vornehmlich als männlich zu denken ist, vergewissern, ob er selbst reinen Herzens, also frei von Schuld ist, um die Gnade zu erlangen, Gott zu schauen.

Die unangemessen entblößte Eva, die sich mit der Ursünde selbst schuldig gemacht hat, stellt mit ihrer anklagenden Gestik die Frage nach der Gerechtigkeit Gottes. Dies berührt letztlich die Frage, ob Jahwe voraussah, was Abel widerfahren würde, und ihn sehenden Auges in sein Unglück laufen ließ, oder ob er es nicht ahnte und damit seine Göttlichkeit in Frage stellte. Die Blindheit, im Mittelalter traditionelles Attribut der *Iustitia*, wird bei Bendemann durch den sehenden, allwissenden Gott ersetzt, der gnädig ist und verzeihen kann. Allerdings sind damit nicht alle Probleme beseitigt, welche die Kain und Abel-Erzählung aufwirft. Die exegetischen Schwierigkeiten des Stoffes stellen seit frühester Zeit eine Herausforderung dar, denn es wird im Alten Testament nicht geklärt, warum Jahwe Abel dem älteren Kain vorgezogen hat. Der Beweggrund der Erwählung wird in der Genesis nicht verhandelt. Es ist wohl nicht im Sinne Bendemanns, sein Gemälde auch auf diesen möglichen Weg der Interpretation hin zu befragen, aber vielleicht liegt in dem Kain und Abel-Thema auch der Verweis auf die Uneindeutigkeit von Entscheidungen, die ein Gericht zu interpretieren hat. Jahwe hat gewissermaßen selbst sein Recht gesetzt, ohne seine Motive darzulegen, indem er sich *für* Abel und *gegen* Kain entschieden hat.

Aspekte der religiösen Deutung

Im Unterschied zu Prud'hons Allegorie, welche die Bestrafung des Täters durch die Justiz akzentuiert, ist auf Bendemanns Gemälde auch die Gnade anwesend. Die Ausübung von Gerechtigkeit ist für Bendemann kein profaner Vorgang, sondern in einem religiösen Bezugssystem verankert. Über aller irdischen Gerichtsbarkeit steht bei ihm Gott als höchster Richter. Schon die zeitgenössischen Rezensionen haben diesen Aspekt des Bildes hervorgehoben: Es gehe Bendemann nicht nur darum, dass das Verbrechen erkannt und mit den Werkzeugen der Justiz rechtlich bestraft werde. Die ins Ungewisse gehende Flucht Kains zeige vielmehr an, dass ihn die Tat nie ruhen lassen wird. Auch wenn dem Verbrechen das irdische Gericht folgen wird, ist die Tat damit noch nicht aus der Welt geschafft. Es wird die Stunde kommen, in der sich der Verbrecher vor dem höchsten Richter verantworten muss, wo sein irdisches Verbrechen zum Gegenstand individueller Eschatologie werden wird. Es ist dem Gemälde damit die alte Problematik von irdischer und himmlischer Gerichtsbarkeit eingeschrieben. Auch wenn der Täter seiner irdischen Strafe entkommen sollte, büßt er sie vor dem höchsten Richter. Hierin erfüllt sich die religiöse Seite von Bendemanns Gerechtigkeitsallegorie, für die er den ersten Brudermord als das Muster des Verbrechens zum Thema gewählt hat. Die Verantwortlichkeit des Menschen vor Gott, nicht vor den stellvertretenden irdischen Instanzen wird bildlich als das letzte Ziel der Gerichtsbarkeit definiert. Bendemann hat wohl aus diesem Grund den Auftrag, ein Gerechtigkeitsbild zu entwerfen, dezidiert religiös aufgefasst. Der Herr straft, aber er liebt die Menschen auch, er bringt ihnen eben jene „gnadenbringende Liebe" entgegen, welche im Bild durch die Engelsallegorie zu seiner Rechten angezeigt ist. Bendemann, der schon als Kind getaufte Berliner Protestant, dessen Eltern aus alter jüdischer Bankiersfamilie 1811 zum Christentum konvertiert waren, hat den alttestamentarischen Stoff, der in die Glaubenswelt seiner Vorfahren weist, damit gewissermaßen auch zu einem Konversionsbild werden lassen, denn die Erwartung von Gnade, die das Strafen Gottes ebenso wie das irdische Richtertum übersteigt

und dem Verbrecher trotz des Schreckens seiner Tat entgegengebracht werden wird, kann für den protestantisch erzogenen Bendemann nur von Christus kommen.[73] Hier ist mit größtem Nachdruck daran zu erinnern, dass der Tod Abels in der exegetischen Tradition seit langer Zeit als typologischer Verweis auf den Opfertod Christi galt.[74] Abels Schicksal präfiguriert den Tod Christi. Diese exegetische Tradition ist zweifellos in Bendemanns Bildgestaltung eingeflossen, am deutlichsten wohl durch die formale Entscheidung, Abel als Typos Christi direkt unter der Figur Jahwes zu situieren. Die Opferthematik ist dem Thema zwangsweise inhärent und wird durch die beiden Opferaltäre evident. Nicht ohne Grund ist auf dem mittig angebrachten Altar direkt über dem toten Abel noch das Opferlamm in den Flammen zu erkennen, durch das der typologische Bezug auf Christus augenfällig wird. Bendemann wollte als gläubiger Christ zum Thema von Recht, Gesetz, Strafe und Gnade Stellung nehmen, doch verbat der profane Kontext des Schwurgerichts ihm wohl aus Gründen des räumlichen *decorum* eine Darstellung aus dem Neuen Testament. Aus diesem Grund hat er mit dem alttestamentarischen Stoff vom ersten Brudermord ein komplexes Spiel von Verweisen aufgemacht, die profan und sakral zugleich waren. Neben den strengen Richtergott des Alten Testaments stellte er den gnadenspendenden Liebesengel und hat damit einen versteckten Hinweis auf das Verhältnis von Gesetz und Gnade im Alten und Neuen Bund gegeben. Die profane Gerichtsbarkeit soll von der göttlichen Liebe profitieren. Sie soll dem Mitleid mit dem Täter zugänglich sein, den Gedanken einer möglichen Begnadigung in sich tragen und sich keineswegs auf die Bestrafung des Täters beschränken. Mit der Wahl von Abels Tod für das monumentale Gerechtigkeitsbild gehört das Naumburger Gemälde in die Reihe der großen ‚jüdischen' Bildthemen in Bendemanns Werk, zu denen die *Gefangenen Juden in Babylon*, *Jeremias auf den Trümmern von Jerusalem* und die *Wegführung der Juden in die babylonischen Gefangenschaft* zu zählen sind. Auch beim *Tod Abels* ist die Wahl des alttestamentarischen Stoffes aber weniger als eine sentimentale Erinnerung an den Glauben seiner Väter zu bezeichnen, sondern vielmehr als eine affirmative Umwandlung des jüdischen Stoffes in eine christliche Botschaft. Gerechtigkeit ist für Bendemann nur als Teil der Heilsgeschichte denkbar, die in Christus ihren teleologischen Abschluss findet. Es ist das Wesen der Allegorie, dass sie etwas anderes meint, als sie zeigt. Aus dieser Perspektive ist der *Tod Abels* eine ebenso profane wie sakrale Gerechtigkeitsallegorie, die über das christliche Selbstverständnis eines deutschen Malers jüdischer Herkunft im 19. Jahrhundert mehr verrät, als die sinnliche Oberfläche des Gemäldes zu zeigen vermag.

73 Zur Rolle des Glaubens und der Konversion in Bendemanns religiöser Malerei siehe Grewe 2009b, S. 41-56.

74 Zum Verständnis und zur theologischen Exegese des Textes siehe u.a. den Kommentar von Gerhard von Rad 1987, Bd. 2-4, S. 74-83; Westermann 1987, S. 74-83. Aus der umfänglichen exegetischen Literatur und der jüngeren Forschungsliteratur sein verwiesen auf Ebach 1998, S. 15-30; Bader 1983; Illies 1975; Szondi 1969; Golka 1980, S. 58-73; Vermeylen 1991, S. 175-193; Brock-Utne 1936, S. 202-239.

Später Orientalismus: Eduard Bendemanns Gemälde *Wegführung der Juden in die Babylonische Gefangenschaft*

Christian Scholl

Eduard Bendemanns in den Jahren zwischen 1865 und 1872 konzipiertes und ausgeführtes Gemälde *Die Wegführung der Juden in die babylonische Gefangenschaft* ist so angelegt, dass man es eigentlich nicht übersehen kann.[75] Mit seinen Maßen von 416 x 510 cm handelt es sich um das, was man umgangssprachlich als „Historienschinken" bezeichnet. Dabei kommt dem großformatigen Auftritt dieses Bildes eine programmatische Qualität zu: Der Künstler hat es für die 1861 als Institution gegründete Berliner Nationalgalerie konzipiert.[76] Nach seiner 1859 erfolgten Berufung zum Direktor der Düsseldorfer Kunstakademie[77] war er gewissermaßen zum Verwalter seines eigenen Erbes geworden, denn als junger Mann hatte er – namentlich in den 1830er Jahren – selbst maßgeblich zum Erfolg der Düsseldorfer Malerschule beigetragen: einem Erfolg, der freilich über die Jahre hinweg nicht unangefochten geblieben war. Wenn er sich jetzt darum bemühte, mit einem monumentalen Gemälde in der Berliner Nationalgalerie vertreten zu sein, so ging es sicher auch darum, der Düsseldorfer Malerschule einen gebührenden Platz in dieser neu konstituierten Zentralsammlung zeitgenössischer deutscher Kunst zu sichern und sich möglichst untilgbar und eben unübersehbar in die hier visualisierte Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts einzuschreiben.[78] Gleichzeitig musste es ihm, wie im folgenden gezeigt werden soll, aber auch um einen Beleg für die ungebrochene Aktualität der Düsseldorfer Malerschule im Bereich der Historienmalerei – und damit um die Aktualität von Bendemanns eigener Kunst nach den Erfolgsjahren um 1830 – gelegen gewesen sein. Somit steht das Gemälde von vornherein unter einer Spannung: Es zielt gleichermaßen auf Historisierung wie auf Modernität. In diesem Spannungsfeld lassen sich Bendemanns künstlerische Vorgehensweisen interpretieren, die dieses Gemälde einerseits in die Reihe seiner frühen Erfolgsbilder integrieren, es andererseits aber auch als bewussten Kontinuitätsbruch ausweisen.

Dass der Künstler mit seinem Gemälde *Wegführung der Juden in die babylonische Gefangenschaft* tatsächlich als Verwalter seines eigenen Erbes auftritt, zeigt sich insbesondere an der Figurengruppe, die im Zentrum des Bildes angeordnet ist.[79] Bereits von den Zeitgenossen wurde wahrgenommen, dass Bendemann hier mit der Gestalt des trauernden Jeremias eine Bilderfindung aufgreift, die er selbst Jahrzehnte zuvor zunächst für das Gemälde *Gefangene Juden im Exil* (vgl. Abb. 19) entwickelt und dann in modifizierter Form für das Gemälde *Jeremias auf den Trümmern Jerusalems*[80] (Abb. 30)

---

75 Zu dem Gemälde vgl. u.a. Krey 2003, S. 173-209; Aschenborn 1998, S. 105-107; Achenbach 2007, S. 57-69; Wesenberg/Bertz 2008, S. 22-24; Ausst. Kat. Düsseldorf 2011/12, Bd. 2, S. 148-150 (Nr. 116); sowie die Einleitung zu Kat. Nr. 27-44.

76 Vgl. Krey 2003, S. 179-181; Wesenberg/Bertz 2008, S. 22-24. Zur Gründung der Nationalgalerie vgl. u. a. Rave 1968; Dorgerloh 1999, Schuster 2011.

77 Zum Direktorat Bendemanns vgl. Aschenborn 1998, S. 60-63, 108-153.

78 Vgl. hierzu bereits Krey 2003, S. 180f.

79 Zum Aufbau und zur Ikonographie des Gemäldes *Wegführung der Juden in die babylonische Gefangenschaft* vgl. die Einleitung zu Kat. Nr. 27-44; sowie Krey 2003, S. 175-179.

80 Siehe Kat. Nr. 5r+v.

reaktiviert hatte.[81] Es waren diese Bilder, die Bendemann in den 1830er Jahren berühmt gemacht hatten. In ihrer Grundanlage folgen sie den klassischen Kompositionsprinzipien der italienischen Renaissance. Dabei ist die Affektdarstellung weitgehend gebändigt. Franz Kugler schreibt in der Zeitschrift *Museum* von 1836, dass in Bendemanns Bildern alles enthalten sei,

> „was unser Herz verwunden und zum innigsten Mitgefühle hinreissen kann, - und doch ist über das Ganze und über die einzelnen Gestalten jener unergründliche Hauch der Schönheit, jene Reinheit und Seelengrösse ausgegossen, die auch das Anschauen des Schmerzes und des Leidens zum edelsten Genusse umgestaltet. Das furchtbare Elend, welches sich hier unsern Blicken entfaltet, wird nirgend grässlich, nirgend beklemmende Pein; die Erinnerung an dasselbe vermag es nicht, die Träume unsrer Nächte zu vergiften, sie gibt im Gegentheil unserm Gemüth Ruhe, unsern Gedanken und Empfindungen Klarheit und Würde."[82]

Es ist für ein Verständnis der immensen Wirkung von Bendemanns frühen Werken überaus bedeutsam, dass deren Erfolg wesentlich durch die ästhetische Beruhigung mitbestimmt wurde. Auf diese Weise entsprachen sie sowohl dem klassizistischen Autonomieideal, indem sie die ästhetische Unabhängigkeit des Betrachters nicht in Frage stellten, als auch der romantischen Kunsttheorie mit ihrer Forderung nach einer inhaltlich aufgeladenen, diskursiven Kunst.[83] Die für die 1830er Jahre erreichte Konsensfähigkeit der Gemälde war gerade für Darstellungen trauernder Juden von großer Bedeutung, sicherte sie doch eine breite Akzeptanz in einer Zeit, die einerseits von der Emanzipation der Juden geprägt war, andererseits aber auch von wachsendem Antisemitismus. So schreibt etwa Hermann Püttmann in seinem 1839 veröffentlichtem Buch *Die Düsseldorfer Malerschule und ihre Leistungen seit der Errichtung des Kunstvereins im Jahre 1829*:

> „Bendemanns Judenbilder sprechen ein tiefernstes Wort hinein in die Tagesdebatten über Emancipation des unglücklichen Volkes, und wenn es wahr ist, daß die Kunst Einfluß auf Culturfortschritte haben kann, wie es denn zu hoffen und auch zu glauben ist, so könnten diese Bilder statt des besten Plaidoyer dienen. Vielleicht war dies nicht einmal der Nebenzweck des Künstlers, aber kein gefühlvoller Zuschauer wird ohne tiefes Mitleiden die trüben trotzigen Gestalten der exilirten Juden betrachten, und seine Wünsche um Befreiung der jahrtausendlang Mißhandelten zum Himmel senden; keine poetische Arbeit moderner Juden hat nur im Entferntesten eine ähnliche Wirkung: den Schmerz des Volkes wahr ins Leben treten zu lassen, hervorgebracht, und die Klagen des Juden Joel Jacoby z.B., in ihrem modern süßlichen Castratenton stehen im Vergleich zu dem Jeremias wie ein Marionettenspiel zu einer Sophokleischen Tragödie."[84]

Bedeutsam ist hier nicht zuletzt der Vergleich mit dem Schriftsteller Joel Jacobi. Dessen *Klagen eines Juden* von 1837 bilden nämlich eines der wichtigsten literarischen Beispiele für die Orientalisierung jüdischer Themen.[85] Bendemann beteiligt sich zumindest zu diesem Zeitpunkt noch nicht an einer solchen Orientalisierung. Seine *Gefangenen Juden* und sein *Jeremias* weisen zwar vereinzelt orientalisierende Motive auf – etwa mit der Palmenstaffage oder der Kleidung. Insgesamt folgen sie jedoch weitaus stärker dem Vorbild der italienischen Hochrenaissance. Dieser klassisch-klassizistische Gesamteindruck – und die Malerei der italienischen Renaissance bildet schon bei Winckelmann das Äquivalent zur Skulptur der griechischen Antike[86] – ist gemeint, wenn Püttmann von Sophokleischer Tragödie statt süßlichem Kastratenton spricht. Für den immensen Erfolg der beruhigten, auf klassische Allgemeingültigkeit hin angelegten Bilder war der weitgehende Verzicht auf Orientalismen grundlegend.

Nun sollte sich das, was sich für die Rezeption der Bilder in den 1830er Jahren gerade als Vorteil erwiesen hatte, schon bald darauf umkehren. Dies ist entscheidend, um zu verstehen, weshalb Bendemann bei seinem späten Gemälde *Die Wegführung der Juden in die babylonische Gefangenschaft* zu ganz neuen Bildmitteln griff. In der Zeit des Vormärz kam es zu einem grundlegenden Wandel der Vorstellungen zur Funktions- und Wirkungsweise von Kunstwerken. Bis dahin – und noch bei Kugler klingt dies nach – stand die klassische Beruhigung in Verbindung mit einem Freiheitsideal, indem sie eine Betrachterautonomie konstituieren sollte. Friedrich Schillers Konzept der ästheti-

81 Vgl. u. a. Pecht 1881, S. 284: „Bezeichnend für die Macht des Blutes in dem Künstler ist, daß er nach vierzig Jahren wieder auf dieses Thema zurückkam, überhaupt, obschon er entschieden auf christlich religiösen Standpunkte steht, seine Stoffe nie dem neuen, sondern immer nur dem alten Testamente entnahm. / Auch hier bildet der klagende Jeremias wiederum den Mittelpunkt der ganzen figurenreichen Composition."

82 Kugler 1836, S. 138.

83 Zur grundsätzlichen Unterschiedlichkeit dieser Kunstkonzepte vgl. Scholl 2007, S. 39-53.

84 Püttmann 1839, S. 44f.

85 Vgl. Wittler 2010, S. 32. Für den Hinweis auf diesen Beitrag danke ich herzlich Andrea Polaschegg, Berlin.

86 Vgl. Winckelmann 2002 [1764], S. 46 u. 48.

schen Erziehung bietet ein besonders prominentes Beispiel für ein solches Kunstmodell. Mit der Politisierung der Kunst im Vormärz wurde das Ideal der klassischen Beruhigung als Schwächesymptom umgedeutet. Man kann hier etwa auf einen Hauptvertreter des Junghegelianismus wie Arnold Ruge verweisen, der sich in seiner Rezension zu Hermann Püttmanns Buch *Die düsseldorfer Malerschule und ihre Leistungen* gegen eine ganze Gruppe von Bildern der Düsseldorfer Malerschule wendet, die Trauernde zeigen. Als deren Ausgangspunkt sieht Ruge Carl Friedrich Lessings Gemälde *Das trauernde Königspaar* von 1830:

> „Das Lessing'sche Königspaar ist gewiß das schlechteste von allen seinen Bildern, es steckt noch ganz in der Schadow'schen Thatlosigkeit, in dem brütenden Sentiment, und hat den Vorwurf verdient, daß es der Vater all der unseligen Trauerfiguren, Verhüllungs- und Hockescenen ist, die später von secundären düsseldorfer Geistern ausgegangen sind, und neben Bendemann's trauernden Juden und dem Jeremias, ihrer zweiten nicht verbesserten Auflage, [...] einen stehenden, einen ausartenden Canal der Schule bilden."[87]



Abb. 19: Eduard Bendemann: Gefangene Juden in Babylon, 1832, Öl auf Leinwand, 183 x 280 cm, Köln, Wallraf-Richartz-Museum

Wenn sich Ruge gegen „die Trauerfiguren, Verhüllungs- und Hockeszenen" der Düsseldorfer Malerschule richtet, so geht es ihm gerade um eine Kritik an der kompositorischen und stilistischen Beruhigung und Dämpfung, die er als Unfähigkeit zur Aktion auffasst und durchaus historisch-politisch versteht. Dementsprechend spricht er vom „Leblosen" und „Geistesöden in den Bendemann'schen Bildern" und vermisst die Darstellung individuellen Tatendrangs.[88] Seine Kritik wird von einem radikalisierten Fortschrittsgedanken getragen, dessen Kehrseite ein unverhohlener Antisemitismus ist. So schreibt Ruge über Püttmann:

> „Er findet in den trauernden Juden und in dem Jeremias ‚riesige Gebilde der Vergangenheit' und läßt sich, wie so mancher Narr dieser Frist, das Unglück auch der heutigen Juden, dieser Maden in dem Käse der Christenheit, denen es in ihrer reflectirten und agiotirenden Haut so unsäglich wohl ist, daß sie an nichts glauben und eben darum Juden bleiben, dies jüdische Unglück läßt er auch sich weiß machen."[89]

In einem folgenreichen argumentativen Coup deutet Ruge den irenischen Charakter von Bendemanns Bildern zum Ausweis einer Unfähigkeit zu historischem Fortschritt um. Von einem Historienmaler erwartete er, dass er Veränderung malt und möglichst auch Veränderung bewirkt. Dem vermochten Bendemanns Arbeiten nicht mehr zu entsprechen. Sie gerieten zunehmend in die Kritik, welche sich nicht nur in Texten, sondern auch in Bildern niederschlug.



Abb. 20: Wilhelm Kaulbach: Illustration zu Johann Wolfgang von Goethe: Reineke Fuchs, München 1846, S. 98

[87] Ruge 1839, Sp. 1596.
[88] Ebd., Sp. 1597.
[89] Ebd., Sp. 1596.



Abb. 21: Wilhelm von Kaulbach: Die Zerstörung Jerusalems durch Titus, 1846, Öl auf Leinwand, 585 x 705 cm, München, Neue Pinakothek

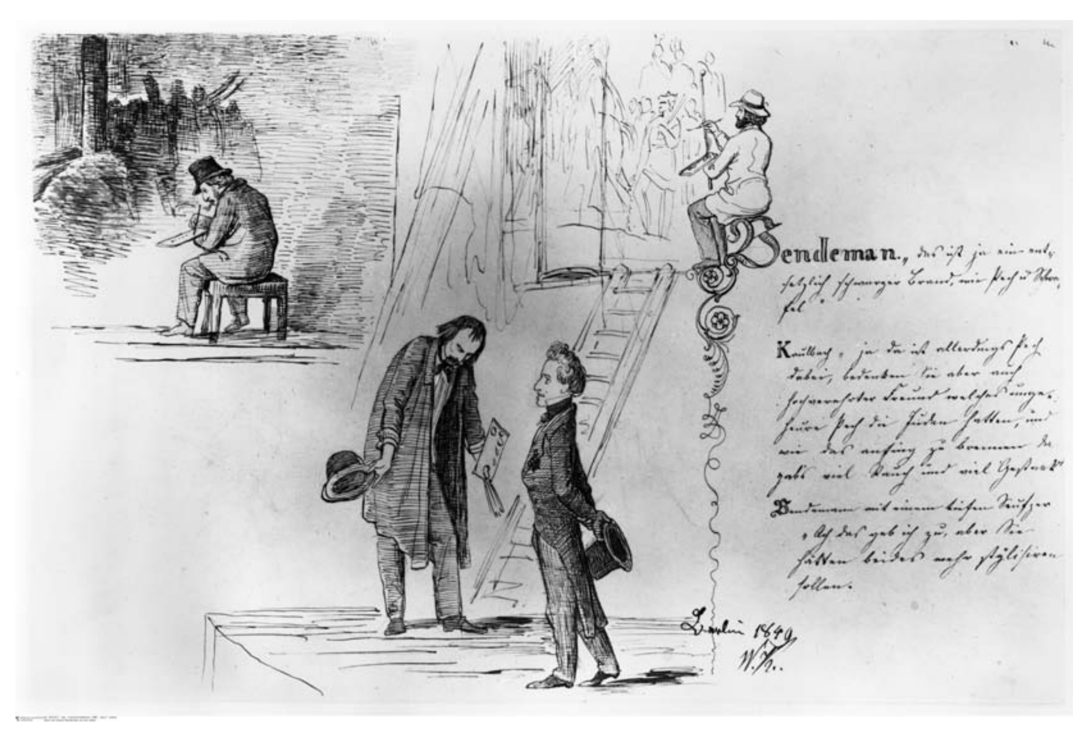


Abb. 22: Wilhelm von Kaulbach: Satire auf Eduard Bendemann und sich selbst, 1849, Bleistift, Feder in braun, 220 x 347 mm, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

In diesem Zusammenhang ist auch die Auseinandersetzung zwischen Bendemann und Wilhelm von Kaulbach zu sehen, die in der Forschung wiederholt thematisiert worden ist. Eine Darstellung gefangener und trauernder Tiere in Kaulbachs Illustrationen zu Goethes *Reineke Fuchs* (Abb. 20) entpuppt sich – was bislang noch nicht gesehen wurde – als beißende Parodie auf Bendemanns Trauerbilder (Abb. 19).

Bekannter ist demgegenüber, dass sich Kaulbachs monumentales Gemälde *Die Zerstörung Jerusalems durch Titus* von 1846 als direkter Gegenentwurf zu Bendemanns Judendarstellungen verstehen lässt. Rechts zeigt es mit in der berühmten „Schutzengelgruppe" den Auszug der Christenfamilie aus dem brennenden Jerusalem. Sie steht für das Neue, das nach der Zerstörung die historische Führung übernehmen wird. Links sieht man dagegen, wie Furien in entgegengesetzter Leserichtung die Personifikation des „Ewigen Juden" forttreiben. Dabei handelt es sich um die Verkörperung auch des modernen Judentums, das es nach dieser Fortschrittsvorstellung nicht mehr geben sollte, und dem daher in jeder Hinsicht ein Ort verweigert wird.

Als Kaulbach die *Zerstörung Jerusalems* für das Treppenhaus des Neuen Museums in Berlin wiederholte, zeichnete er eine Karikatur, die einen Besuch Bendemanns an seinem Arbeitsplatz zeigt. Rechts gibt Kaulbach einen Dialog zwischen beiden Malern wieder:

> „Bendeman[n]. ‚das ist ja ein ent-/setzlich schwarzer Brand, wie Pech und Schwefel' / Kaulbach ‚ja da ist allerdings Pech / dabei, bedenken Sie aber auch / hochverehrter Freund welches unge- / heure Pech die Juden hatten, und / wie das anfing zu brennen da / gab's viel Rauch und viel Gestank' / Bendemann mit tiefem Seufzer / ‚Ach das geb ich zu, aber sie / hätten beides mehr stylisieren / sollen.'"[90]

Die Stoßrichtung dieser Satire ist klar: Kaulbach richtet sich gegen jene Dämpfung und Bändigung, die für Bendemanns Bilder so charakteristisch ist, und die in den 1830er Jahren gerade den Erfolg seiner Bilder bewirkt hatte. Dagegen setzt er seinen Großzyklus von farblich intensivierten Bildern, die bewusst so angelegt sind, dass sie polarisieren. Die antisemitischen Untertöne seiner Karikatur sind unüberseh- und unüberhörbar.

Es war an Bendemann, auf dieses für ihn inakzeptable Geschichtsbild zu reagieren, nachdem es ihm gelungen war, sich einen Platz für das Monumentalgemälde *Die Wegführung der Juden in die babylonische Gefangenschaft* in der unmittelbar benachbarten Berliner Nationalgalerie zu sichern – und zwar ebenfalls im repräsentativen Haupttreppenhaus.[91] 1865 entwickelte er zunächst eine Farbskizze, die sich heute in Düsseldorf befindet (Abb. 23). Sie zeigt, wie Bendemann sein altes Erfolgsmuster der zentralen Prophetenfigur gezielt mit Bildmustern kombiniert, die er von Kaulbach übernimmt – besonders deutlich bei der Einfügung der himmlischen Bildzone. Dies lässt sich als korrigierende Überbietung von Kaulbachs Bild verstehen. Inhaltlich zeigt die Ölskizze nämlich ein ganz anderes Modell des Fortschreitens. Wo Kaulbach zwischen dem gemessenen Auszug der Christenfamilie und der Vertreibung des „ewigen Juden" polarisiert, gibt es bei Bendemann neben dem Verharren des Propheten nur eine Hauptbewegung: die des ins Exil geführten Gefangenenzuges, die ihrerseits verschiedene Reaktionen einschließt: Den Zorn über den Propheten an seinem unteren Ende wie das würdevoll gefasste Schreiten an der Spitze.

In einem Punkt gelingt die Überbietung Kaulbachs bei der Ölskizze freilich noch nicht: in der dramatischen Bildanlage. Erneut ist Bendemanns Bild sehr viel gemessener und beruhigter als dasjenige Kaulbachs. Dass darin mittlerweile ein Defizit gesehen werden konnte, muss dem Künstler selbst klar gewesen sein, denn zwischen der Ölskizze und dem ausgeführten Gemälde ist diesbezüglich eine unübersehbare Steigerung erreicht. Die Endfassung ist weitaus bewegter, die Figuren stehen dichter, die Ebenen sind stärker miteinander verzahnt und es gibt atmosphärische Elemente wie den Rauch um die Figur des Jeremias, die das Bild zusätzlich dynamisieren.

Zum Verständnis dieses Wandels ist es wichtig, dass zwischen der Skizze von 1865 und der endgültigen Fassung von 1872 etwas geschah, das offenbar eine prägende Wirkung auf Bendemanns Schaffen hatte: Zur Vorbereitung der Gemäldeausführung reiste der Künstler nämlich nach Paris, das inzwischen den Rang einer europäischen Hauptstadt der Künste einnahm. Dem Paris-Aufenthalt kommt eine katalysatorische Wirkung für die auffällig veränderte zweite Fassung zu. Man kann sogar vermuten, dass Bendemann bewusst hierher fuhr, um sich für den „Schlagabtausch" mit Kaulbach, der mehr als eine bloße Künstlerkonkurrenz war, zu rüsten, und um auf der Basis des hier Erlernten die Aktualität seiner Malerei unter Beweis zu stellen.

---

90 Zitiert nach Achenbach 2007, S. 29.
91 Zu dieser räumlichen Korrespondenz vgl. schon Krey 2003, S. 197.



Abb. 23: Eduard Bendemann: Die Wegführung der Juden in die babylonische Gefangenschaft, Ölskizze, 1865, Öl auf Leinwand, 119 x 135,5 cm, Stiftung Museum Kunstpalast, Düsseldorf

Im Bestand der Bendemann-Zeichnungen in der Göttinger Universitätskunstsammlung, dem der vorliegende Katalog gewidmet ist, befinden sich einige Blätter, die sich dieser Paris-Reise zuordnen lassen. Zu ihnen gehören mehrere Aktstudien, die der Künstler von ein- und demselben Modell anfertigte, und die sich auf die prominente Rückenfigur links von Jeremias beziehen.[92] Noch aufschlussreicher ist das ebenfalls in diesem Bestand befindliche Skizzenbuch der Paris-Reise. Es zeigt, dass der Künstler sich nun verstärkt mit einem Themenkomplex auseinandersetzte, den er bei seinen früheren Werken nur am Rande berührt hatte: mit dem Orientalismus. Auch hierfür war Paris als Zentrum orientalisierender Kunst der geeignete Ort.[93]

Das Pariser Skizzenbuch von 1869 enthält unter anderem Skizzen für die Komposition des ausgeführten Gemäldes.[94] Darüber hinaus verrät es ein auffälliges Interesse an orientalisierenden Physiognomien. Die entsprechenden Studien, die offensichtlich als Vorarbeiten für die Endfassung der *Wegführung der Juden* entstanden sind, legen nahe, dass Bendemann in Paris gezielt nach Modellen für die Darstellung von Orientalen in seinem Gemälde gesucht hat.[95] Nicht minder bemerkens-

92 Vgl. Kat. Nr. 34, 35.

93 Zur bestimmenden Rolle Frankreichs beim Orientalismus vgl. u. a. Günther 1990, S. 3-7. In Paris entwickelte sich um die Place Clichy ein regelrechtes Geschäftszentrum für orientalisierende Gegenstände – vgl. Benjamin 2003, S. 86. Die Bez. „Clichy 11" findet sich auf der hinteren inneren Umschlagseite des Pariser Skizzenbuchs von 1869, auf der die Modelle verzeichnet sind, mit denen Bendemann in Paris arbeitete: vgl. Kat. Nr. 60-hintere Umschlaginnenseite.

94 Vgl. Kat. Nr. 60-21v, 22r.

95 Vgl. Kat. Nr. 60-14v, 16r. Tatsächlich überliefert Joseph Schrattenholz ein Gespräch mit Bendemann, in dem dieser von der Modellsuche in Paris berichtet: „In Paris hatte ich z. B. einmal einen prächtigen Araber entdeckt, den ich à tout prix als Modell benutzen wollte. Es gelang mir auch, ihn auf mein Atelier zu bekommen und ihm durch allerlei Gesten und Vorhalten eines Fünffrancsstückes meine Wünsche einigermaßen begreiflich zu machen. Mein Französisch reichte dazu nicht aus, nicht, weil es gar so schlecht, sondern weil das seinige absolut unverständlich war. Ich

wert sind die Studien nach vorderasiatischen Altertümern, die Bendemann im Louvre gezeichnet hat. Er verwendete sie zur Klärung historisierender Gemäldedetails. So geht namentlich die Darstellung des Königs Nebukadnezar auf dem Streitwagen sowohl kompositorisch – in seiner bildparallelen Anlage – als auch in seinen Details auf die Kenntnis vorderasiatischer Reliefs zurück. Dabei lässt sich das Aufgreifen solcher Elemente in einem Zusammenhang mit der historistischen Orientalisierung biblischer Szenen sehen, die gerade in der französischen Kunst dieser Zeit hochaktuell war.[96]

Es waren vor allem Objekte aus Ausgrabungskampagnen in Ninive, die Bendemann im Louvre studieren konnte. Der Ort der archäologischen Überreste von Babylon war zu dieser Zeit durchaus bekannt, die bisherigen Ausgrabungskampagnen waren allerdings, was Bildwerke angeht, nur mäßig erfolgreich.[97] Insofern boten die Funde aus Ninive einen Ersatz. Wie Bendemann als Zeichner mit ihnen umgeht, ist durchaus bemerkenswert. Zunächst einmal fällt auf, dass er sie überhaupt im Original aufsuchte. Schließlich gab es zu diesem Zeitpunkt bereits umfangreiche Publikationen zu assyrischen Bildwerken wie etwa die großformatige Veröffentlichung *Monument de Ninive* von Paul E. Botta mit den Zeichnungen von Flandin von 1849/50[98] sowie die zahlreichen, damals überaus populären Veröffentlichungen von Austen Henry Layard.[99] Bendemann muss entsprechende Werke bereits vor der Paris-Reise gekannt haben, denn schon die Ölskizze zeigt eine historisierende Grundanlage der Gestalt Nebukadnezars, die auf assyrische Vorbilder zurückgreift. Gleichwohl suchte der Künstler in Paris noch einmal die Originale auf. Es scheint, dass er sich diesen dreidimensionalen Objekten in vergleichbarer Weise näherte, wie seinen Modellen, die er für jede Figur zeichnete, und dass diese ihm mithin als Ersatz für eine Begegnung mit leibhaftigen Menschen aus dem Altertum dienten.

Ein solcher Gedanke drängt sich zumal dann auf, wenn man näher betrachtet, wie er die Reliefs dargestellt hat. Zwar wird deren Artefakt-Charakter durchaus ausgewiesen, doch löst der Künstler gleichzeitig die Registerfolge der



Abb. 24: Eduard Bendemann: Skizzenbuch Paris, 1869, 16 recto: Drei Kopfstudien, (vgl. Kat. Nr. 60-16 recto), Detail



Abb. 25: Eduard Bendemann: Skizzenbuch Paris, 1869, 8 verso: Skizze eines Assyrers im linken Profil mit Bart, Kopfbedeckung und Ohrschmuck (vgl. Kat. Nr. 60-8 verso)

wusste, daß der mohammedanische Glaube das Portraitieren dem Muselman verbietet und war deshalb doppelt erfreut über meine glückliche Acquisition. Indem ich dem seltenen Gaste das glänzende Fünffrancsstück unter die Nase hielt, suchte ich ihn zuvorkommend zum Niedersitzen zu bewegen. Er aber streckte die gierige Hand nach dem Geldstücke aus, und da er absolut nicht zu bewegen war, vor Empfang desselben Platz zu nehmen, händigte ich es ihm aus. Da setzte er sich endlich und in freudiger Erregung schritt ich zu meiner Staffelei. Kaum aber hatte ich meine Palette ergriffen und mich in Positur gestellt, als mein Araber mit einem verzweifelten Satze empor und aus der Thüre sprang und mit hirschartiger Geschwindigkeit unter klagenden Entsetzenslauten die Treppe hinunter auf die Straße setzte. Ich habe dieses prächtige Modell nie mehr wiedergesehen." (Schrattenholz 1891, S. 10). Eine weitere Quelle für Bendemanns Modellstudien bietet die Auflistung von Namen, Adressen und Preisen auf der rückwärtigen Umschlaginnenseite des Pariser Skizzenbuchs, Kat. 60-hintere Umschlaginnenseite.

96 Exemplarisch sei hier auf die berühmten Bibelillustrationen von Gustave Doré verwiesen: vgl. u. a. Pedde 2000, S. 567-589.

97 Vgl. Chevalier 2008, S. 63-66.

98 Botta 1849-50.

99 Vgl. etwa Layard 1849.

Reliefs auf, so dass immer nur einzelne Bildfelder aufgenommen werden, die wie kleine Historienbilder wirken. Gleichzeitig zeigen auch diese Skizzen ein ausgeprägtes Interesse am Physiognomischen. Bendemann behandelt die Reliefs beinahe wie Porträts und überspielt das Stereotype dieser Darstellungen zugunsten einer Art „Verlebendigung" (vgl. Abb. 25).[100] Auf diese Weise nähert der Künstler seine Studien vorderasiatischer Altertümer an seine physiognomischen Studien nach lebenden, orientalisierend dargestellten Modellen in Paris an. Beide Spielarten seines intensivierten Orientalismus verbinden sich mit dem Ziel einer gestalterischen „Verlebendigung" und fließen so in die Endfassung der *Wegführung der Juden in die babylonische Gefangenschaft* (Abb. 26) ein.



Abb. 26: Eduard Bendemann: Wegführung der Juden in die babylonische Gefangenschaft, 1872, Öl auf Leinwand, 416 x 510 cm, Berlin, Nationalgalerie, SMB

Mit dieser Endfassung erfindet sich Bendemann als Künstler gewissermaßen noch einmal neu. Im Alter von 61 Jahren bricht er mit den von ihm bis dahin verfolgten künstlerischen Prinzipien von Gemessenheit und Beruhigung und malt tatsächlich ein hochmodernes und bewegtes, sich an die aktuellen Tendenzen der Historienmalerei anschließendes Bild. Hatte er früher auf weiterführende orientalisierende Elemente verzichtet, so nutzte er diese jetzt ganz gezielt, um seinem Gemälde eine naturalistisch untersetzte Plausibilität und Suggestivkraft zu verleihen. Dafür aber musste er offensichtlich dorthin reisen, wo der Orientalismus eine breite kunsthistorische Tradition bildete und wo überdies vorderasiatische Altertümer zu sehen waren: nach Paris. So verdankt sich Bendemanns später Orientalismus, der sich bei der *Wegführung* wie ein dynamischer Wirbel um die eigene, ruhen-

[100] Dass man im 19. Jahrhundert tatsächlich von derartigen Bildwerken Rückschlüsse auf die Menschen vornehmen konnte, belegt auf exemplarische Weise Michael Breiteneichers Buch *Ninive und Nahum* von 1861, in dem es über die alten Assyrerdarstellungen heißt: „Die Monumente stellen uns die Assyrer dar als sehr kriegerisch aussehend; alle Figuren zeigen eine große physische Entwicklung. Thierische Leidenschaften sind an denselben abgeprägt; keine Aenderung der Gesichtsfarbe, mag Einer die schrecklichsten Leiden dulden oder zufügen; die Gemälde sind bemerkenswerth, da sie die gänzliche Abwesenheit höherer geistiger und moralischer Eigenschaften und eine Fülle brutaler Natur anzeigen." (Breiteneicher 1861, S. 21).

de, mittlerweile historisch gewordene Bilderfindung des trauernden Propheten im Zentrum des Bildes legt, einem programmatischen Kraftakt. Er lässt sich als eine gezielte, mit großen künstlerischen Anstrengungen verbundene Reaktion auf eine veränderte Geschichtsauffassung und ein verändertes Konzept von Historienmalerei verstehen. Bendemann musste hierauf eine künstlerische Antwort entwickeln, wollte er nicht nur die kunsthistorische Bedeutung der Düsseldorfer Malerschule und seiner eigenen Werke der 1830er und 40er Jahre unter Beweis stellen, sondern auch deren fortgesetzte Aktualität. Sein Gemälde ist damit nicht zuletzt ein Zeugnis für die Wirkung der Kunstkritik auf die Kunst im 19. Jahrhundert.

In der zeitgenössischen Kunstliteratur ist dieser Wechsel durchaus bemerkt worden. Lionel von Donop schreibt im Katalog der Berliner Gedächtnisausstellung von 1890 über den Maler des monumentalen Bildes:

> „Er strebte darnach, in diesem Werke voll Kraft und Leben im Gegensatz zu der elegischen Stimmung seines früheren ‚Jeremias' die dramatische Schilderung des Vorganges durch ein sattes und kräftiges Kolorit im Sinne des modernen Realismus zu heben, ohne die monumentale Haltung des Bildes zu beeinträchtigen."[101]

Auch Th. Frimmel bezeichnet das Gemälde als „Voll Kraft und Leben".[102] Und Friedrich Pecht schreibt über die Komposition der *Wegführung*:

> „Ich würde sagen, dieselbe ziehe die Summe seiner ganzen bisherigen künstlerischen Errungenschaften, wenn sie nicht eben gerade für das, worin Bendemann am meisten geleistet, in der Darstellung ruhiger Schönheit, idyllischen Glücks gar keinen Platz hätte."[103]

Allerdings zeigt gerade Pecht, dass die antisemitistischen Vorbehalte[104] durch ein Entgegenkommen gegenüber der Kunstkritik allein nicht auszuräumen waren. Ihn erinnerte die Dramatik des Gemäldes nämlich weniger an das historische Geschehen, als vielmehr an einen Börsenkrach:

> „Auch die Juden sind oft sehr pikant charakterisirt, der Maler hat sie ganz zweckmäßig aus der idealen Atmosphäre etwas herabsteigen lassen, in die er sie bei jenen ersten Bildern hinaufhob, denen er seinen kolossalen Ruf verdankte. Seine Aeltesten sehen aus, als ob sie eben an einem sehr schlecht ausgefallenen Ultimo von der Börse kämen; keineswegs, daß sie nicht vollkommen angemessen und oft auffallend fein gelungen wären, aber wir sind einmal durch die vielen Witzblätter so gewöhnt, die Juden weit eher komisch als tragisch zu finden, daß uns ihr Schmerz immer am ersten an's Mein und Dein erinnert."[105]

Ein an die 1830er Jahre anknüpfender Erfolg war dem Bild letztlich nicht beschieden. Immerhin hing das Monumentalgemälde bis zur kriegsbedingten Schließung der Nationalgalerie an prominenter Stelle im Treppenhaus. Danach galt es lange Zeit als Kriegsverlust, bis es im Jahre 2007 in aufgerollter Form gemeinsam mit anderen Hauptwerken der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts in einem Depot wiederentdeckt wurde.[106] Gemalt, um unübersehbar von der kunsthistorischen wie aktuell-künstlerischen Bedeutung der Düsseldorfer Malerschule zu künden, ist es lange übersehen worden. In einer Zeit, in der die im ausgehenden 19. Jahrhundert entwickelten Vorbehalte gegenüber „Historienschinken" allmählich schwinden, darf man sich eine öffentliche Präsentation dieses bemerkenswerten Bildes wünschen, die seiner Bedeutung angemessen ist.

---

[101] Donop 1890, S. 9.
[102] Frimmel 1889/90, Sp. 228.
[103] Pecht 1881, S. 284f.
[104] Vgl. hierzu auch Levin 1890, Sp. 334: „Aber Pecht hat in seiner Betrachtungsweise zwei schwache Stellen, welche mit dem Alter stetig zugenommen haben, den Antisemitismus und die Deutschthuerei."
[105] Pecht 1881, S. 285
[106] Vgl. Wesenberg/Bertz 2008, S. 22-24.

Katalog der Zeichnungen Eduard Bendemanns in der Göttinger Universitätskunstsammlung

1. Porträts

Marna Carlowitz

Eduard Bendemann besaß große Fertigkeiten im Bereich der Porträtkunst und ließ sich in der Düsseldorfer Malerschule zunächst als Porträtmaler ausbilden, bevor er – sicher bestärkt durch den Italienaufenthalt in den Jahren 1830 und 1831 – zur Historienmalerei wechselte.[107] Neben seiner Haupttätigkeit als Historienmaler fertigte Bendemann weiterhin Porträtzeichnungen von Familienmitgliedern, Freunden und Bekannten an.[108] Zur malerischen Ausführung kamen die Zeichnungen selten. Meist scheinen sie dem persönlichen Andenken des Künstlers gedient zu haben. Joseph Schrattenholz berichtet von Bendemanns sogenanntem „Guckkasten", der sich

> „als eine große, wohlgefüllte Mappe [enthüllte], deren Inhalt beim Oeffnen eine große und großartige Sammlung lebensgroßer Portraits hervorragender und interessanter Zeitgenossen aufwies, die Bendemann ‚zu seiner persönlichen Freude und Erinnerung', wie er sagte, sich angelegt hatte, wahre Muster- und Meisterstücke der Portraitierkunst, eine malerische Walhalla, deren Zusammensetzung und Gehalt auch jeden Nichtmaler auf das Lebhafteste interessieren mußte."[109]

Diese Bildnisse besitzen eine charakteristische Form. In der Art einer Büste sind immer die Schulterpartien bis zum Ansatz des Brustbereichs aufgenommen. Der Kopf befindet sich auf horizontaler Ebene meist im Zentrum des Blattes und wird durch eine ihn umgebende dunkle Schattierung optisch hervorgehoben. Die Einzelheiten des Gesichtes und die Strukturen der Haar- und Barttracht sind durch differenzierte und präzise Linienführung und Schattierung bis zur plastischen Wirkung herausgearbeitet. Die Drehung des Oberkörpers, Kopfhaltung und Blickrichtung sind unterschiedlich.

In der Kunstsammlung der Universität Göttingen befinden sich die Bildnisse zweier unbekannter Herren, die genau diesem Typus entsprechen. Sie entstanden in einem zeitlichen Abstand von 19 Jahren und weichen im Zeichenstil voneinander ab. Während die ältere vorwiegend auf harte Konturierung und die Gestaltung des dichten Haupt- und Barthaares konzentriert ist, betonen die dunklen Schraffuren und weichen Konturen der jüngeren Zeichnung das höhere Alter des Porträtierten und die damit verbundene Reife. Die verschiedenen Zeichenstile, die in Bendemanns Porträts zur Anwendung kommen, stehen allerdings nicht in für einen stilistischen Wandel, da sie parallel verwendet wurden.

---

[107] Börsch-Supan 1994, S. 618f.

[108] Beispiele u. a. bei Ricke-Immel 1978/80, Bd. 1, S. 41f., 44f., 47-49: Nr. 98-100, 109-111, 115, 117f., 120f.; Achenbach 2007, S. 42f. Ein umfangreicher Bestand befindet sich in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Kupferstichkabinett.

[109] Schrattenholz 1891, S. 13f.

Kat. Nr. 1: Männerporträt im linken Profil

Bleistift, weiß gehöht, bräunliches Papier, 284 x 205 mm, bez.: „30. Dec. 1869“

Inv. Nr.: H 1997/5
Provenienz: Galerie Gerda Bassenge Berlin, Auktion 68/ IV 1996, Stiftung Giesing

Der Profilkopf aus dem Jahr 1869 zeigt einen Mann mittleren Alters, der mit festem Blick geradeaus schaut. Die Linienführung der Zeichnung ist recht hart und setzt klare Konturen. Das Hauptaugenmerk des Künstlers liegt im präzisen Studium des Gesichtes, der Haar- und Barttracht und der detaillierten Darstellung des Ohres, während die Schultern und das Hemd mit der Fliege am Kragen im Übergang zum Blattgrund nur in Konturen wiedergegeben sind. Die geraden, eng nebeneinander gesetzten Linien der Schattierung bilden einen Hintergrund, durch den sich das Gesicht vom Blattgrund optisch abhebt. Die Weißhöhungen im Gesicht und am Ohr wirken etwas zufällig gesetzt, während der weiße Kragen den Eindruck eines gestärkten Hemdes erweckt und wie ein Sockel den Hals zu tragen scheint.

Die Identität der abgebildeten Person ist nicht bekannt, aber die individuellen Gesichtszüge lassen auf das Bildnis eines realen Menschen schließen, der für diese Zeichnung Modell stand. Es könnte sich um eine Auftragsarbeit handeln oder – was wahrscheinlicher ist – um ein Erinnerungsbild an einen Bekannten für den Künstler selbst, worauf die gründliche Ausführung schließen lässt. Einzig die Korrektur der rechten Schulterlinie, die ursprünglich höher angesetzt war, wie die noch bestehende ältere Kontur deutlich erkennen lässt, wirkt etwas störend in dem ansonsten von Korrekturen freien Bild. Ob die Zeichnung als Vorstudie für ein Gemälde diente, ist nicht bekannt.

Marna Carlowitz

Kat. Nr. 2: Männerporträt im Dreiviertelprofil nach rechts blickend

Bleistift, weiß gehöht, graues Papier, 265 x 199 mm, bez.: „Düsseldorf / 18. Jan. 88“

Inv. Nr.: H 1997/4
Provenienz: Galerie Gerda Bassenge Berlin, Auktion 68/ IV 1996, Stiftung Giesing

Das Männerporträt im Dreiviertelprofil zeigt einen Mann in reiferem Alter. Eventuell handelt es sich um den Genremaler Ludwig Knaus. Die dunklen Schraffuren im Hintergrund und an der Kleidung des Dargestellten sowie die vielen feinen Linien im Gesicht und das gekräuselte Barthaar verleihen der Zeichnung eine Bewegtheit, die im Gegensatz zur starren Mimik des Porträtierten steht. Während der Kopf keinerlei Korrekturen aufweist, sind die Konturen des Kragens mit sichtbaren Strichen gezogen worden.

Anders als im Männerporträt im Profil aus dem Jahre 1869 (Kat. Nr. 1), sind die Konturen des Gesichtes weich und verschwimmen etwas mit den Schraffuren im Hintergrund. Wie bei diesem befinden sich auch hier Weißhöhungen am Kragen und partiell im Gesicht. Auffallend ist die ähnliche Struktur von Bart- und Haupthaar. Trotz der Ähnlichkeiten zwischen diesem und dem Männerporträt von 1869 kann angenommen werden, dass es sich in den beiden Zeichnungen nicht um dasselbe Modell handelt. Der ältere Herr besitzt eine deutlich stärker fliehende Stirn und ein kleineres schräg angelegtes Ohr mit stärkeren Verknorpelungen in der Ohrmuschel als der Mann in linker Profilansicht. Ob eine malerische Umsetzung stattgefunden hat, ist auch bei dieser Zeichnung nicht bekannt.

Marna Carlowitz



Kat. Nr. 1: H 1997/5



Kat. Nr. 2: H 1997/4

2. „Christliche Kunst“

Christian Scholl

„Der Taufzettel ist das Entre Billet zur Europäischen Kultur“[110] – dieser Satz Heinrich Heines wird häufig zitiert, wenn es um den Übertritt gebildeter jüdischer Familien zum Christentum im frühen 19. Jahrhundert geht.[111] Ist gesellschaftliche Integration das Thema, so trifft Heines Aussage ganz sicher zu. Etwa ab 1799 setzte gerade in den angesehenen jüdischen Familien in Berlin eine regelrechte Taufwelle ein, deren Hauptantrieb ganz offensichtlich der Wunsch nach gesellschaftlicher Assimilation war.[112] Was durch das Diktum allerdings keine Erklärung findet, ist die Ernsthaftigkeit, mit der nach 1800 junge Maler jüdischer Herkunft wie Eduard Bendemann oder Philipp Veit, aber auch ein Komponist wie Felix Mendelssohn Bartholdy, an der Neukonzeption einer „christlichen Kunst“ arbeiteten. Sie ging über einen bloßen Opportunismus in jedem Fall weit hinaus.

Die Frage nach Bendemanns „christlicher Kunst“ ist zunächst einmal die nach seiner Konfession. Dabei wird deutlich, dass die Haltung des Künstlers zu Judentum und Christentum durchaus mehrschichtig war. Einerseits hat er Zeit seines Lebens immer wieder Motive aus der Geschichte des Volkes Israel in das Zentrum seiner Bildkunst gerückt. Dies beginnt mit dem Gemälde *Gefangene Juden in Babylon*, das von Zeitgenossen als Plädoyer für die „Emancipation des unglücklichen Volkes“ verstanden wurde,[113] findet seine Fortsetzung mit dem *Jeremias auf den Trümmern Jerusalems* und zeigt sich noch im monumentalen Spätwerk *Wegführung der Juden in die Babylonische Gefangenschaft*. Eine solche Serie von Bildern wirft immerhin die Frage auf, ob diesem Thema eine identifikatorische Funktion zukommt. Andererseits ist, wie bereits Hans Wille gezeigt hat, gerade das Bild *Gefangene Juden in Babylon* mit Elementen christlicher Ikonographie durchsetzt.[114] So kann die Weinranke, welche den Weidenstamm umschließt, als Verweis auf die Eucharistie verstanden werden. Cordula Grewe interpretiert das Gemälde neuerdings mit guten Gründen sogar als Aufruf, zum Christentum zu konvertieren.[115]

In eine vergleichbare Richtung weisen die unrealisiert gebliebenen Entwürfe für die Ausmalung des Turmzimmers im Dresdner Schloss. Dieses war als ikonographisches Zentrum zwischen dem heidnisch-antikisierenden Bildprogramm des Ball- und Konzertsaals und dem christlich-mittelalterlich bebilderten Thronsaal konzipiert und sollte die „Anbetung der Völker im Neuen Jerusalem“ zeigen (Abb. 27, 28).[116] In der Mittelachse war eine zentrale Christus- bzw. Madonnengestalt geplant (hier wechseln die Entwürfe). Dieser sollten sich vom Thronsaal her die abendländischen Kreuzfahrer und vom Ballsaal her die „demütigen Völker des Orients [...] die Taufe erflehend und empfangend“ nähern.[117] Damit wird der im 19. Jahrhundert so oft thematisierte Gegensatz

---

110 Heine 1993, S. 313.
111 So auch im Falle Bendemanns: vgl. u. a. Krey 2003, S. 25.
112 Vgl. hierzu u.a. Lowenstein 1992, S. 97-105.
113 Püttmann 1839, S. 44.
114 Wille 1995, S. 309f.
115 Grewe 2009b, S. 48-55.
116 Vgl. Krey 2003, S. 68-71. Siehe hierzu auch die Einführung zu Kat. Nr. 6-21.
117 Vgl. ebd., S. 69.

zwischen Antike und christlich-romantischer Moderne als ein Gegenüber von Orient und Okzident gedeutet. Der Orient schließt dabei das Judentum ein. Dass es die Taufe erfleht, belegt noch einmal die eindeutig christliche Perspektive von Bendemanns Bildprogrammen, wie man sie auch in Mendelssohns Oratorien *Paulus* und *Elias* findet. Dass es sie empfängt, lässt sich als ein deutliches Plädoyer dafür verstehen, dass die Tür vom Judentum zum Christentum nach wie vor offen steht.

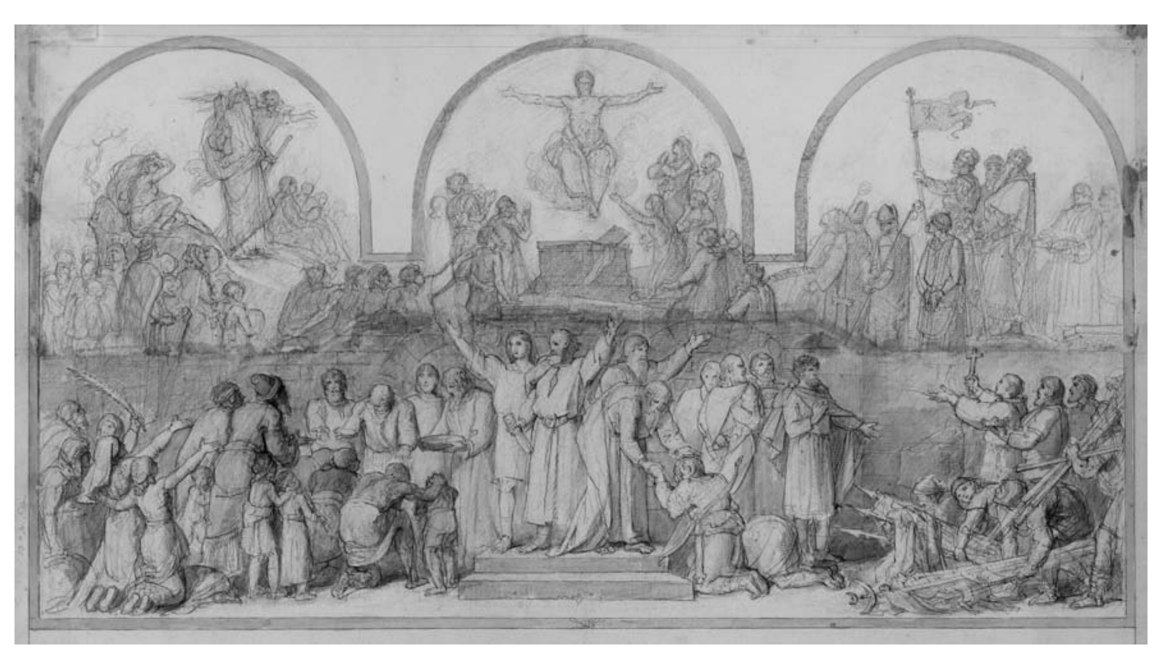


Abb. 27: Eduard Bendemann: Entwurf für die Südwand des Turmzimmers im Dresdner Schloss: Anbetung der Völker im Neuen Jerusalem, Bleistift, Feder in braun, laviert, 306 x 594 mm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, KStK, Inv. Nr. C 1955-72

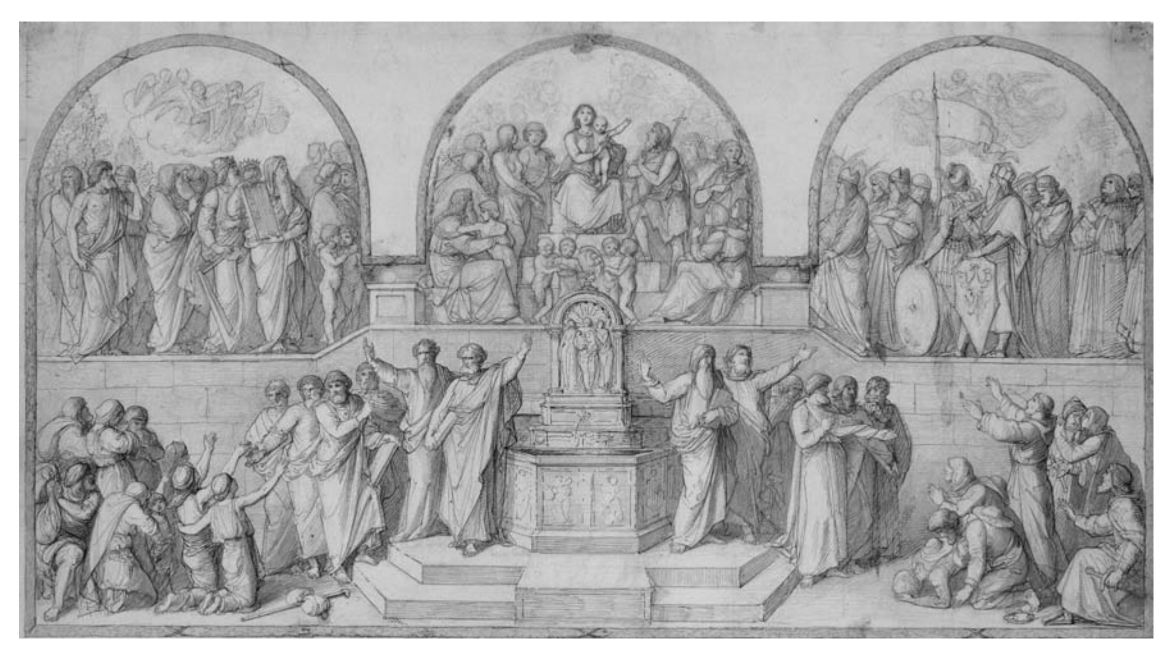


Abb. 28: Eduard Bendemann: Entwurf für die Südwand des Turmzimmers im Dresdner Schloss: Anbetung der Völker im Neuen Jerusalem, Bleistift, Feder, laviert, 468 x 598 mm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, KStK, Inv. Nr. C 1955-67

Diese Bildaussage wiederum gewinnt ihre besondere Bedeutung dadurch, dass es Bendemann in zunehmendem Maße mit einem rassistisch fundierten Antisemitismus zu tun hatte, dem man mit einer Konversion nicht begegnen konnte. Hier ist vor allem die Auseinandersetzung mit Wilhelm von Kaulbach zu nennen, auf die im vorliegenden Katalog bereits an anderer Stelle eingegangen

wurde.[118] Für Bendemann war es wichtig, dass ein Weg vom Judentum zum Christentum führte und dass dieser auch in seiner eigenen Gegenwart noch offen und gangbar war. Dementsprechend kontrastiert er etwa in seinem Bildprojekt *Zion und Babel* die Verdammnis Babylons mit der andauernden, Juden und Christen verbindenden Aktualität Jerusalems (vgl. Abb. 29).[119] Erneut kommen christliche Symbole zum Einsatz: Am zentralen Pfeiler erkennt man beispielsweise Engel, die einen Weinstock pflegen.[120]

Gerade das Bildprogramm für das Dresdner Schloss belegt, wie Bendemann repräsentative Aufträge genutzt hat, um die von ihm vertretene, zwischen Judentum und Christentum vermittelnde Position an zentraler Stelle zu veranschaulichen. Dass Bendemann dazu in der Lage war, derart komplexe Programme zu gestalten, hängt nicht zuletzt mit seiner umfassenden bildungsbürgerlichen Sozialisierung zusammen.[121] Indem sich die Auftraggeber für diesen Künstler entschieden, übertrugen sie ihm erstaunlicherweise auch gewisse Vollmachten, seine eigene Sicht auf Fragen von Religion und Geschichte umzusetzen. So scheint das Turmzimmer beinahe mehr über Bendemann auszusagen, als über dessen Auftraggeber, König Friedrich August II. von Sachsen. Sicher musste hierüber verhandelt werden – kein Künstler konnte an einem solchen Ort einfach malen, was er wollte. Auch wurden gerade die Entwürfe für das Turmzimmer ja letztlich nicht realisiert, was sicher kein Zufall ist. Gleichwohl zeigt sich, in welchem Maße die Rolle, welche die Künstler selbst im 19. Jahrhundert bei der Konzeption von Bildprogrammen übernahmen, im Vergleich zu früheren Zeiten gewachsen war.

Hier wiederum liegt sicher ein weiterer Grund, weshalb sich ein Künstler jüdischer Herkunft wie Eduard Bendemann an der Umsetzung einer „christlichen Kunst" beteiligt haben mag. In diesem hoch angesehenen Feld gab es für ihn als Maler nämlich besonders umfassende Gestaltungsmöglichkeiten. Nach 1800 – und insbesondere im Gefolge der zu einem regelrechten Kreuzzug stilisierten Befreiungskriege gegen Napoleon – gewann Religion – und insbesondere das Christentum – einen gesteigerten Stellenwert, der sich in einer grundlegenden Erneuerung christlich-religiöser Praktiken manifestierte. Dieser Prozess erfasste u. a. den Kirchenbau, die Ausstattung, die Liturgie und die Kirchenmusik und führte – was für einen Maler wie Bendemann besonders wichtig war – auch zu einer Neukonzeption der christlichen Ikonographie. „Der wieder erweckte und neu hergestellte beßre, tiefe und fromme, christliche Sinn gewinnt mehr und mehr auch in der Kunst die Oberhand", frohlockte Friedrich Schlegel in seiner Rezension zur deutschen Kunstausstellung in Rom von 1819.[122] Was stilistisch in der Regel starke historisierende Züge trägt und oft auch bewusst an Vergangenes anknüpfen soll, erweist sich bei genauerer Betrachtung zumeist als komplexe Neuschöpfung, die sehr genau auf die Funktions- und Wirkungsweisen von Kunst im 19. Jahrhundert abgestimmt ist.

Ein Beispiel, das der junge Bendemann in Berlin unmittelbar vor Augen gehabt haben dürfte, waren die seit 1816 von Friedrich Wilhelm III. unternommenen Versuche, eine an altkirchlichen Vorbildern orientierte, historisierende Liturgie für ganz Preußen verbindlich zu machen, die 1822 in der Einführung der sogenannten Preußischen Kirchenagende resultierten. Dabei handelte es sich um eine vom Monarchen eigenmächtig entwickelte und umgesetzte, nicht zuletzt ästhetisch motivierte, gegenüber theologischen Argumenten weitgehend beratungsresistente Regulierung des gottesdienstlichen Lebens.[123] Das Projekt Friedrich Wilhelms III. kann im Kontext eines umfassenden, in seinen Ergebnissen zunächst einmal offenen Prozesses der Neukonstitution religiöser Praktiken gesehen werden, der sich aus einem generellen Unbehagen an Rationalismus und Aufklärung speiste. Künstler spielten dabei eine maßgebliche Rolle und traten selbst mit eigenen Konzepten auf. Man kann hier etwa an Karl Friedrich Schinkels Idee eines Domes als Denkmal für die Befreiungskriege in Berlin erinnern, das einen vom Architekten selbst entwickelten, konfessionelle Gepflogenheiten weitgehend sprengenden Neuentwurf christlich-patriotischer Gottesdienstpraxis ein-

---

118 Vgl. Beitrag des Verfassers in diesem Band: „Später Orientalismus: Eduard Bendemanns Gemälde *Wegführung der Juden in die babylonische Gefangenschaft*".

119 Vgl. hierzu Möseneder 1996, S. 139f.; Krey 2003, S. 194.

120 Vgl. Möseneder 1996, S. 140.

121 Bendemann wurde zunächst durch Privatlehrer unterrichtet und besuchte schließlich von 1824 bis 1827 das Königliche Joachimsthalsche Gymnasium. In seinem Abschlusszeugnis werden besondere Leistungen in den alten Sprachen, Deutsch, Mathematik, Physik und Geschichte hervorgehoben – vgl. Krey 2003, S. 27.

122 Schlegel 1959 [1819], S. 259.

123 Vgl. hierzu u. a. Franz-Duhme/Röper-Vogt 1991, S. 30-38; Schubert 2008, S. 178-202; Schubert 2010, S. 117-125.

schloss.[124] Auch die umfangreichen und hochkomplexen nazarenischen Bildprogramme gehören in diesen Zusammenhang.[125] Nazarenische Künstler jüdischer Herkunft wie Philipp Veit, der Stiefsohn Friedrich Schlegels, hatten an diesen Vorgängen maßgeblichen Anteil. Für sie muss die Möglichkeit, an der Konstitution einer neuen christliche Kunst mitwirken zu können, nicht minder verlockend gewesen sein als für andere Zeitgenossen.

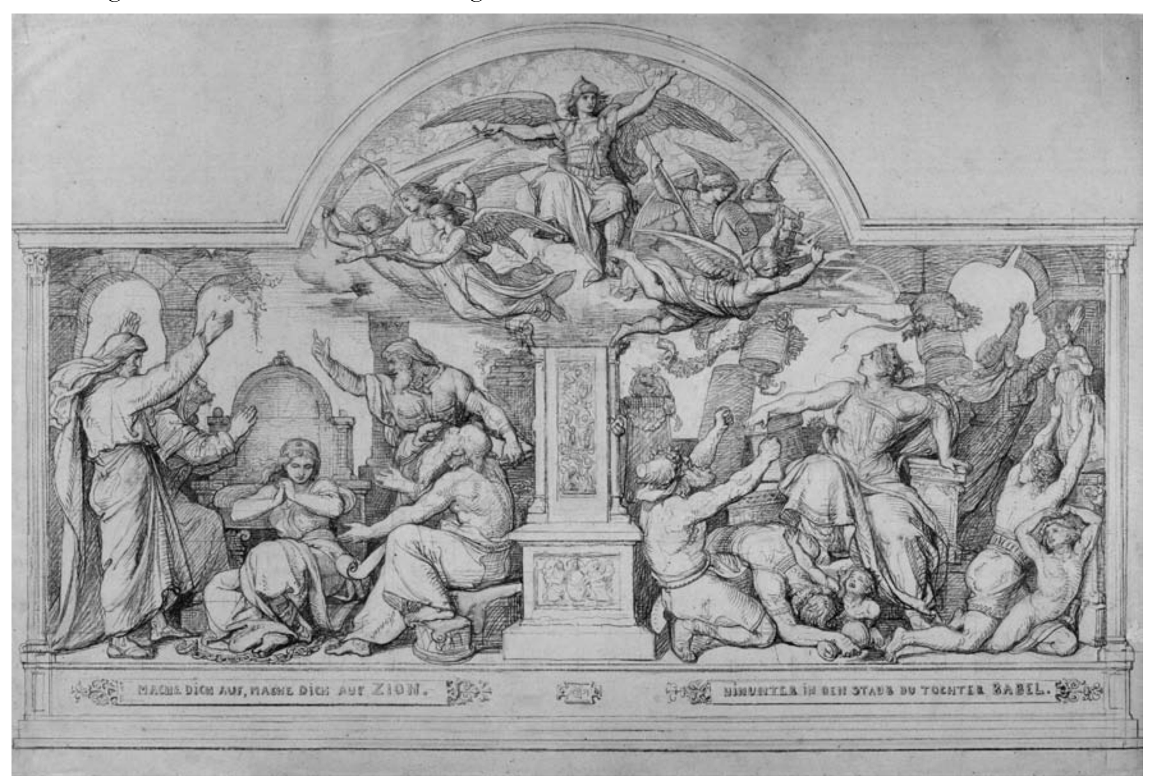


Abb. 29: Eduard Bendemann: Zion und Babel, 1854, schwarze Kreide, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, KStK

Dass es gerade für Künstler in hohem Maße attraktiv war, sich aktiv an derartigen Projekten zu beteiligen, hängt auch mit dem gesteigerten Rang angewandter, bewusst heteronomer Kunst in der Kunsttheorie der Romantik zusammen.[126] In diesem Sinne träumte schon Peter Cornelius in seinem berühmten Brief vom 3. November 1814 an Joseph Görres davon,

> „daß die Kunst jetzt wie einst herrlich in's Leben zu treten vermag, wenn sie nur aufhören will eine feile Dienerin üppiger Großen, eine Krämerin und windige Modezofe zu sein; wenn sie durch eine mächtige Liebe überwältigt einher wandeln will in Knechtsgestallt, mit keinem andern Schmuck als dem der Liebe, der Reinheit und der Kraft des Glaubens als den wahren Adelsbriefen ihrer göttlichen Abkunft."[127]

Um diese Vision umzusetzen, plädierte Cornelius für die Vergabe von Aufträgen, bei denen die verschiedenen Künste zusammenwirken und die Malerei wieder in den Dienst der Architektur treten sollte:

> „Dan würden sich in Kurzem Kräfte zeigen, die mann unserm bescheidenen Volke in dieser Kunst nicht zugetraut. Schulen werden endstehen im alten Geist, die ihre wahrhaft hohe Kunst mit würksamer Kraft in's Herz der Nation, in's volle Menschenleben ergössen, es schmückten und erhöhten, so daß von den Wänden der hohen Dome, der stillen Kapellen und einsamen Klöster, der Raths- und Kaufhäusern und Hallen herab, alte vaterländische befreundete Gestalten, in neuerstandener frischer Lebensfülle in holder Farbensprache auch dem Geschlechte sagten, daß der alte Glaube, die alte Liebe, und mit ihnen die alte Kraft der Väter wieder erwacht sey, und darum der Herr unser Gott wieder ausgesöhnt sey mit seinem Volk."[128]

124 Vgl. hierzu insbesondere Schinkels Denkschriften in Rave 1981, S. 189-201.
125 Vgl. etwa als spätes Beispiel Friedrich Overbecks Bilderserie der Sieben Sakramente, hierzu siehe Fastert 1996.
126 Vgl. hierzu Scholl 2007, S. 97-106 und passim.
127 Görres 1874, Bd. 2, S. 435f.
128 Zitiert nach: Görres: Gesammelte Briefe, Bd. 2, 1874, S. 438f.

Es ging also gerade um eine Verbindung von „Kunst“ und „Leben“, deren Ziel nicht etwa museal präsentierte, ästhetisch rezipierte Werke waren, sondern im Gegenteil eine in traditionelle Gebrauchszusammenhänge zurücküberführte, religiöse und nationale Identität vermittelnde Bildkunst.

Bemerkenswerterweise war eine solche Kontextualisierung auch für einige Bilder Bendemanns vorgesehen. So diskutierten Zeitgenossen darüber, ob man dem Gemälde *Gefangene Juden in Babylon* einen dauerhaften Platz in der Kirche St. Maria im Kapitol in Köln geben könne.[129] Damit wäre es – ähnlich wie die seinerzeit berühmten Gemälde Friedrich Overbecks für die Marienkirche in Lübeck[130] – tatsächlich „Kirchenkunst“ geworden. Noch bezeichnender für das 19. Jahrhundert ist, dass einige Räume, für die Bendemann seine Bilder plante, eine religiöse Prägung erhalten hätten. Dies gilt für das besagte Turmzimmer des Dresdner Schlosses mit seinem christlich zentrierten Bildprogramm ebenso wie für die in der ehemaligen Erasmuskapelle im Berliner Schloss eingerichtete Wohnung Friedrich Wilhelms IV. Im repräsentativen Vorzimmer zum Arbeitszimmer, unter dem immer noch eine quasi sakrale Aura ausstrahlenden Rippengewölbe, sollte der *Jeremias auf den Trümmern Jerusalems* in einer Konstellation aufgehängt werden, die deutlich an Michelangelos Ausmalung der Sixtinischen Kapelle im Vatikan gemahnt.[131]

Die nazarenische Utopie einer heteronomen „christlichen Kunst“ wurde mithin von den Vertretern der Düsseldorfer Schadow-Schule übernommen. Sie dürfte auch für Eduard Bendemann eine große Anziehungskraft besessen haben, die sich mit Felix Mendelssohn Bartholdys Einsatz für eine erneuerte Kirchenmusik vergleichen lässt. Auch bei dem mit Bendemann befreundeten Komponisten, der aus einem vergleichbaren biographischen und konfessionellen Umfeld kam, ging es einerseits um eine funktional eingebundene Musik für den Gottesdienst (etwa im Falle der im Auftrag Friedrich Wilhelms IV. für den Berliner Dom komponierten Werke), andererseits aber auch um Werke biblischen Inhalts wie die großen Oratorien *Paulus* und *Elias*, die einem Konzertpublikum außerhalb kirchlicher Räume dargeboten wurden.[132]

Aus der Aufwertung funktional eingebundener, dem Autonomieideal entzogener Kunst durch die Romantik erklärt sich die Bereitschaft vieler Maler, auch kleinere Ausstattungsaufträge – etwa für Kirchen – zu übernehmen. In einen solchen Zusammenhang gehören auch die beiden Aquarelle Bendemanns, die sich in der Göttinger Universitätskunstsammlung befinden. Bei ihnen handelt es sich um seltene Beispiele aus dem Œuvre des Malers, die nicht nur als religiöse Kunst, sondern von vornherein als Kirchenkunst konzipiert wurden. Ihr Bestimmungsort ist allerdings bis heute unbekannt. Die Vierpassform lässt an eine Fensterverglasung denken. Anders als anspruchsvolle Bilderfindungen wie *Zion und Babel* oder die Entwürfe für das Turmzimmer im Dresdner Schloss bieten die Bilder keine ikonographischen Neuentwicklungen – vielmehr erweisen sie sich als durchaus traditionelle Darstellungen. Sie belegen aber Bendemanns Beschäftigung mit sakraler Kunst für konkrete Zwecke und stehen damit für eine wichtige Facette seines Schaffens.

---

129 Vgl. hierzu Krey 2003, S. 106-111.

130 Friedrich Overbeck: *Der Einzug Christi in Jerusalem*, 1809-1824, 1942 in der Lübecker Marienkirche verbrannt; Ders.: *Die Beweinung Christi*, 1845, Öl auf Leinwand, 270 x 290 cm, Lübeck, St. Marien. Vgl. hierzu Blühm 1989, S. 88f.

131 Vgl. den Entwurf Karl Friedrich Schinkels im Ashmolean Museum Oxford, siehe hierzu: Börsch-Supan 1985, S. 221; Renger 1996, S. 621; Krey 2003, S. 149, sowie der folgende Abschnitt „*Jeremias auf den Trümmern Jerusalems*“. Zur Anlage der Wohnung Friedrich Wilhelms IV. in der Erasmuskapelle vgl. Peschken/Klünner 1982, S. 524f.

132 Vgl. Clostermann 1989. Zum ambivalenten Verhältnis zwischen Kirchenmusik und religiöser Musik bei Mendelssohn vgl. ebd., S. 32. An der Entstehung von Mendelssohns Oratorien nahm Bendemann im übrigen regen Anteil. So ist er für die Einfügung des wirkungsvollen Chorrezitativs Nr. 36 „Gehe wiederum hinab...“ in Mendelssohns Oratorium *Elias*, op. 70, mitverantwortlich. Vgl. den Brief Mendelssohns an Bendemann vom 8.11.1846: „Habe ich Dir denn schon für Deine guten Worte und Deinen Rath wegen des Elias gedankt? Davon laß mich Dir doch heut auch noch schreiben und Dir sagen, wie mir alles was Du auf dem Blatte bemerktest, so sehr lieb war und mir wieder einmal zeigte, wie Du doch auf so etwas so ganz anders, so viel tiefer einzugehen weißt, als fast alle Andern. Du willst, dass nach dem Heilig, Heilig noch die Weisung Gottes an Elias komme, dass er wieder in seinen Beruf herabgehen soll. Das hatte ich früher auch beabsichtigt, und denke es wiederherzustellen, wenn ich auch die Antwort des Elias nicht entbehren kann.“ (Rothe/Szeskus 1972, S. 43).

Kat. Nr. 3: Johannes der Täufer

Bleistift, Feder in schwarz, aquarelliert, bräunliches Papier, 420 x 402 mm, bez.: „[Ecce] Agnus Dei“ (Kreuzfahne), „S.Johannes. Bapt“ (Nimbus), „Bendemann“

Inv. Nr.: H 1997/6
Provenienz: Stiftung Wille, 1997
– siehe Farbtafel XIV

In einen gotisierenden Vierpass eingeschrieben, zeigt die aquarellierte Zeichnung Johannes den Täufer als jugendliche Gestalt, bekleidet mit einem Lammfell und einem blauen, den Unterkörper verhüllenden Obergewand. Ausgewiesen wird er zum einen durch einen Heiligenschein, der die mit Bleistift geschriebene Inschrift „S. Johannes Bapt.“ trägt, sowie zum anderen durch einen an seine linke Körperhälfte angelehnten Kreuzstab. An diesem befindet sich auf einem Spruchband die mit Feder konturierte Inschrift „[Ecce] Agnus Dei“. Sie bezieht sich auf die biblische Rolle des Täufers, der auf Christus als das kommende „Lamm Gottes“ verweist (vgl. Joh. 1, 29-36). Die Darstellung entspricht mit Fellgewand, Kreuzstab und Schriftbanderole sowie Zeigegestus der ikonographischen Tradition (vgl. Keller 1991, S. 324; Wimmer/Knoflach-Zingerle 1995, S. 143).
Der Körper ist – von der Figur aus betrachtet – leicht nach rechts hinten gedreht. Der rechte Arm ist ausgestreckt, die Hand ist im Gestus des Verweisens auf Christus dargestellt, der Kopf nach links geneigt, der Blick senkt sich ebenfalls in diese Richtung. Bemerkenswert sind die geschickte Füllung des Vierpasses und die detaillierten Schattierungen, so ist etwa der Faltenwurf des Gewandes besonders sorgfältig herausgearbeitet.

Kristina Baumann

Kat. Nr. 4: Madonna mit Kind

Bleistift, Feder in schwarz, aquarelliert, bräunliches Papier, 499 x 417 mm, bez.: „Original von / Bendemann / für Kirche / 2“

Inv. Nr.: H 1997/7
Provenienz: Stiftung Wille, 1997
– siehe Farbtafel XV

Dieses Blatt zeigt – durch Nimbus, rotes Kleid und blauen Mantel eindeutig ausgewiesen – Maria mit dem Christuskind. Die sitzend dargestellte Gottesmutter blickt auf ihren Sohn hinunter, umfasst ihn mit ihrer linken Hand und hält mit der rechten Hand das Tuch fest, welches um die Hüften des Kindes liegt. Das Christuskind stützt sich mit seinen Beinen auf dem linken Knie sowie dem Gewand seiner Mutter ab. Dabei schaut es den Betrachter direkt an und hebt segnend seine rechte Hand. Wie Maria besitzt das Kind einen Heiligenschein, der aber nicht kreis-, sondern vierpassförmig gebildet ist und damit die Form aufnimmt, in die das gesamte Motiv eingebettet ist. Sie kann zugleich als Abwandlung des für Christus typischen Kreuznimbus verstanden werden.
Für Konturen etwa am Faltenwurf des Gewandes arbeitete Bendemann mit Feder über Bleistift. Auffallend sind die Aquarellierungen: Insbesondere das Blau von Marias Umhang und das Rot ihres Kleides bestechen durch ihre Farbintensität. Daneben wirken die grüne Innenseite des Umhangs sowie das Gelb ihrer Gewandärmel zurückgenommen. Durch die kräftigen Farben der Bekleidung Mariens tritt das Christuskind hervor; die blasse Haut und die goldgelben Haare heben es von der Gewandung ab und lassen es rein und strahlend wirken. Der Thron, auf welchem Maria sitzt, steht im Kontrast zu den leuchtenden Farben der Figuren. Jeweils rechts und links sind die Pfosten zu erkennen, welche mit einem Stoff umspannt sind, der sich von einer Seite zur anderen spannt. Die Konstruktion der Sitzfläche passt sich ebenso wie die Figuren symmetrisch in die Form des Vierpasses ein.
Aufschluss über einen möglichen Entstehungshintergrund dieser Arbeit gibt die Aufschrift unten rechts auf dem Papier: „Original von / Bendemann / für Kirche / 2.“ Damit handelt es sich – wie bei der ganz ähnlich angelegten Johannes-Zeichnung – um den Entwurf für eine unbekannte Kirchenausstattung.

Kristina Baumann


Kat. Nr. 3: H 1997/6


Kat. Nr. 4: H 1997/7

3. *Jeremias auf den Trümmern Jerusalems* (1834-35)

Christian Scholl



Abb. 30: J. Döbler nach Eduard Bendemann: Jeremias auf den Trümmern Jerusalems, Stahlstich, 290 x 450 mm, Privatbesitz Göttingen

Eduard Bendemann schuf das monumentale Gemälde *Jeremias auf den Trümmern Jerusalems* zwischen 1834 und 1835 für Kronprinz Friedrich Wilhelm IV. von Preußen. Nachdem es diesem nicht gelungen war, das Gemälde *Gefangene Juden in Babylon* zu erwerben (es wurde 1832 vom Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen für das Wallraf-Richartz-Museum in Köln angekauft), wünschte er zunächst eine Kopie des Erfolgsbildes. Der Künstler konnte ihn jedoch davon überzeugen, ein neues Bild mit einem inhaltlichen verwandten Thema zu entwickeln.[133] Das Bild war, wie ein Aquarell Karl Friedrich Schinkels belegt, für den Vorraum zum Arbeitszimmer des Kronprinzen im Obergeschoss der ehemaligen Erasmuskapelle des Berliner Schlosses bestimmt.[134]

Die anspruchsvolle Komposition des *Jeremias* ist von dem Bestreben gekennzeichnet, an die Bilderfindung der *Gefangenen Juden* anzuknüpfen, diese aber durch eine komplexere und figurenreichere Anlage noch zu überbieten.[135] Inhaltlich bezieht sie sich auf den zweiten Feldzug der Babylonier gegen den Staat Juda, der 587 oder 586 v. Chr. zur vollständigen Zerstörung Jerusalems führte.[136] Sie zeigt den in der verwüsteten Stadt gebliebenen, trauernden Propheten Jeremias.[137] Themenwahl und bildliche Umsetzung sind ikonographisch durchaus ungewöhnlich – ein Vergleichs-

---

[133] Vgl. Börsch-Supan 1985, S. 220f.; Renger 1996, S. 621; Krey 2003, S. 136. Zum Ankauf des Gemäldes *Gefangene Juden in Babylon* durch den Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, der das Bild zunächst in St. Maria im Kapitol in Köln installieren wollte, vgl. ebd., S. 106f.

[134] Heute im Ashmolean Museum in Oxford. Vgl. Börsch-Supan 1985, S. 221; Renger 1996, S. 621; Krey 2003, S. 149.

[135] Vgl. etwa Krey 2003, S. 137; Achenbach 2007, S. 17f.

[136] Vgl. Donner 1995, Bd. 2, S. 410-412.

[137] Vgl. Jeremia 40.

beispiel bietet allenfalls Rembrandts Gemälde *Jeremias trauert über die Zerstörung Jerusalems* von 1630 (Amsterdam, Rijksmuseum), das sich aber auf die Darstellung des Propheten konzentriert.[138]

Bei Bendemanns mehrfigurigem Gemälde sitzt Jeremias auf einem Trümmerberg frontal im Zentrum des Bildes. Er stützt sich mit seinem linken Ellenbogen auf ein Mauerstück und fasst sich mit der linken Hand klagend an den Kopf, während er in der rechten Hand eine Schriftrolle trägt. Seine Haltung erinnert an die Figur des Heraklit in Raffaels *Schule von Athen* (Vatikan, Stanza della Segnatura). Um den Propheten herum sind radial weitere trauernde Figuren gruppiert, die ihm aufgrund ihrer zusammengekauerten Haltung nachgeordnet erscheinen. Links sind zwei Frauen zu sehen, vor denen ausgestreckt ein totes Kleinkind liegt. Rechts sitzt ein offenbar sterbender Jüngling, der von einem Jungen am Kinn gefasst wird. Im Hintergrund der zentralen, in ihrer Grundanlage von den *Gefangenen Juden* übernommenen Bildgruppe hat Bendemann zu beiden Seiten je eine weitere Szene eingefügt. Links erhebt sich eine Frau mit einem toten Säugling vor einer hoch aufragenden Trümmergruppe. Rechts sieht man, wie eine junge Frau und ein Knabe den Leichnam eines bärtigen Mannes – vermutlich den Vater der beiden – forttragen. Der Künstler variiert hier das Thema des unzeitigen Todes: Auf der einen Seite sterben die Kinder vor der Mutter und auf der anderen Seite sind die Kinder zu dem Zeitpunkt, zu dem der Vater stirbt, noch entschieden zu jung und mit der Versorgung augenscheinlich alleingelassen. Damit erfährt die Tragödie des Volkes Israel eine Exemplifizierung in familiärem Leid. Bendemann setzt auf das hohe Empathiepotential dieser Szenen. Gleichzeitig typisiert er sie, indem er sie Bildmustern der christlichen Ikonographie angleicht: So erinnert die Frau mit dem Kind links an Madonnendarstellungen, während die Gruppe rechts Darstellungen der Grabtragung Christi angenähert ist – Vorbilder bieten etwa Raffael (Rom, Galleria Farnese) und Peter Cornelius (Kopenhagen, Thorvaldsen-Museum).[139]

Der komplexe, von zahlreichen Änderungen geprägte Werkprozess, der zu dem Gemälde führte, ist von Konrad Renger und Guido Krey analysiert worden.[140] Er war von dem Bemühen gekennzeichnet, die im Vergleich zu den *Gefangenen Juden in Babylon* komplizierter gewordene Komposition optisch nicht auseinanderbrechen zu lassen. Hierfür hat Bendemann namentlich die zentrale Gestalt des Jeremias schrittweise ins Monumentale gesteigert.

Das Streben des Künstlers nach einer Dramatisierung der für die *Gefangenen Juden* entwickelten Bildidee wird besonders an den Szenen deutlich, die den trauernden Propheten umgeben. Hatte das Trauern bei dem früheren Bild einen ideellen Zug, indem dessen Ursache nicht abgebildet war, ist beim *Jeremias* der ganz reale Anlass des Leids in der Darstellung sterbender und toter Menschen unmittelbar präsent. Dies hängt sicher auch mit der jeweiligen Textgrundlage zusammen. Bezogen sich die *Gefangenen Juden* auf den 137. Psalm, so bilden für den *Jeremias* die Klagelieder des Propheten den entscheidenden Referenztext.[141] Hier finden sich zahlreiche Motive, die der Künstler in seinem Bild aufgreift: die in die Erde gesunkenen Tore,[142] die Jungfrauen von Jerusalem, die ihre Köpfe zur Erde senken,[143] die Säuglinge und Unmündigen, die auf den Gassen in der Stadt und in den Armen ihrer Mütter verschmachten[144] und die durch das Schwert gefallenen Jungfrauen und Jünglinge.[145] Aufgrund des medienübergreifenden Kunstkonzeptes der Düsseldorfer Malerschule darf man davon ausgehen, dass Bendemann mit einer Vertrautheit der Betrachter mit dieser Textgrundlage rechnete und darauf setzte, dass sich im Rezeptionsakt gesehenes Bild und bekannter Subtext wechselseitig steigerten.[146]

---

138 Vgl. auch Renger 1996, S. 622; Krey 2003, S. 145f. Dass dieses Gemälde Jeremias darstellt, war zu dem Zeitpunkt, als Bendemann sein Bild malte, allerdings noch gar nicht bekannt – vgl. ebd., S. 146.

139 Vgl. hierzu bereits Renger 1996, S. 627; Krey 2003, S. 154.

140 Renger 1996, S. 623-629; Krey 2003, S. 146-157.

141 Dies war den Zeitgenossen bewusst. So verweist bereits Kugler 1836, S. 140, auf die im folgenden angeführten Textstellen aus den Klageliedern. Vgl. hierzu auch Renger 1996, S. 622.

142 Klagelieder 2,9, Beginn: „Ihre [Zions] Tore sind tief in die Erde gesunken; er hat ihre Riegel zerbrochen und zunichte gemacht."

143 Klagelieder 2,10: „Die Ältesten der Tochter Zion sitzen auf der Erde und sind still, sie werfen Staub auf ihre Häupter und haben den Sack angezogen. Die Jungfrauen von Jerusalem senken ihre Köpfe zur Erde."

144 Klagelieder 2,11f.: Ich habe mir fast die Augen ausgeweint, mein Leib tut mir weh, mein Herz ist auf die Erde ausgeschüttet über dem Jammer der Tochter meines Volks, weil die Säuglinge und Unmündigen auf den Gassen in der Stadt verschmachten. / Zu ihren Müttern sprechen sie: Wo ist Brot und Wein?, da sie auf den Gassen in der Stadt verschmachten wie die tödlich Verwundeten und in den Armen ihrer Mütter den Geist aufgeben."

145 Klagelieder 2,21, Beginn: „Es lagen in den Gassen auf der Erde Knaben und Alte; meine Jungfrauen und Jünglinge sind durchs Schwert gefallen."

146 Zu diesem Kunstkonzept vgl. u. a. Hörisch 1979, S. 41-47; Grewe 1998, S. 170-189; Grewe 2004, S. 185-217; Scholl 2007, S. 239-250. Insofern ist es durchaus zweischneidig, wenn Renger 1996, S. 635, das Fazit von Cornelius Gurlitt

Erscheint der *Jeremias* gegenüber den *Gefangenen Juden* zunächst einmal als bewegter, so wird gerade im Vergleich mit dem Text der Klagelieder deutlich, wie sehr es Bendemann auch hier um eine Bändigung und Milderung des Drastischen ging. In diesem Zusammenhang kommt auch die Verwendung traditioneller Bildformeln zum Tragen, in denen die Paradoxien des Leids gewissermaßen verkapselt werden. Zudem sind die physiognomischen Affektdarstellungen bewusst gedämpft: Gleich bei zwei Figuren bedient sich Bendemann der traditionellen Lösung des verborgenen Gesichts, wie sie bereits Plinius d. Ä. für den griechischen Maler Timanthes überliefert hat.[147] Dabei geschieht diese Dämpfung keineswegs aus Unvermögen. Vielmehr hat sie einen programmatischen Charakter, der von zeitgenössischen Betrachtern wahrgenommen und positiv bewertet wurde.[148]

In den 1830er Jahren gab es in der Kunstkritik zahlreiche Stimmen, die für eine progressive Synthese zwischen den gegensätzlichen Lagern der Klassizisten und der romantisch fundierten Nazarener plädierten.[149] In diesem Sinne kann Bendemanns *Jeremias* als ein Bild des Ausgleichs gesehen werden, das nach einer bewusst ‚klassischen' und möglichst allgemeingültigen Lösung sucht.[150] Konsensfähig war auch der Bezug auf die italienische Renaissance und insbesondere auf Raffael. Wenn Bendemann bewusst auf Originalität verzichtete, so entsprach dies dem ganz eigenen Kunstverständnis seiner Zeit, wie etwa eine Vortragspassage Karl Schnaases in der Generalversammlung des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen von 1833 verdeutlicht:

> „Die Zeiten, in denen wir die höchste Blüthe der Kunst erkennen, im Alterthume sowohl als beim Beginn der neuen Geschichte, zeichnen sich keinesweges durch einen großen Reichthum an Erfindungen aus, und sie sind den Wiederholungen und Kopien keinesweges abhold. Wir finden vielmehr eine mäßige Reihe von Gestalten, aber diese völlig und mit der höchsten Kraft des Geistes durchgearbeitet, und von diesen großartigen Produktionen vielfältige Kopien oder doch Nachahmungen mit geringer Abänderung. Erst wenn die schönste Zeit der Kunst zu schwinden beginnt, wenn sie sich vom Allgemeinen und Oeffentlichen mehr in's Privatleben zieht, wenn sie ihren frühern ernsten Charakter ablegt, mehr ein schöner Luxus des Geistes wird, erst dann mehren sich die Erfindungen."[151]

Der Verzicht auf Originalität erhält hier geradezu utopische Züge. Umso wichtiger ist es, die spezifischen Bedingungen und Regeln von Kunst in den 1830er Jahren im Blick zu behalten. Zum einen können diese den enormen Erfolg von Bendemanns *Jeremias* erklären: Nach dessen Fertigstellung initiierte Friedrich Wilhelm IV. im April 1836 eine Einzelausstellung in der Berliner Kunstakademie. Danach wurde das Werk auf eine regelrechte Tournee durch Deutschland (u. a. Halberstadt, Berlin, Dresden, Münster, Hannover, Weimar, Leipzig, Königsberg, Stettin, Lübeck, Posen) geschickt und erregte überall großes Aufsehen.[152] 1837 war es auf dem Pariser Salon zu sehen, wo es Bendemann die Medaille I. Klasse einbrachte. Zum anderen macht eine historische Sicht aber auch die bald darauf aufkommende Kritik an dem Werk verständlich, die mit einem umfassenden Wechsel der Funktions- und Wirkungsweise von Kunst in der Zeit des Vormärz zusammenhängt und dem Bild den Vorwurf der Passivität einbrachte.[153]

Bendemanns *Jeremias auf den Trümmern Jerusalems* wurde vermutlich ab 1844 im Schloss Bellevue in Berlin aufbewahrt, bevor es 1866 in das Leineschloss Hannover gelangte. Hier ist es im zweiten Weltkrieg zerstört worden.[154] Damit ist ein Hauptwerk der Malerei des 19. Jahrhunderts in Deutschland verlorengegangen, dessen gerechte Beurteilung aus heutiger Sicht – zumal angesichts der Bedeutung der Farbigkeit für die Bilder dieses Künstlers – kaum noch möglich erscheint.

als „treffende, abgeklärte Quintessenz" bezeichnet, bei dem das literarische, überwiegend auf das Sujet konzentrierte Publikumsinteresse an den Bildern der Düsseldorfer Malerschule einer Kritik unterzogen wird (Gurlitt 1899, S. 245), ohne die Eigengesetzlichkeit des damit verbundenen Kunstkonzeptes herauszustellen.

147 Plinius 2007, S. 62f.

148 Kugler 1836, S. 138. Vgl. hierzu meinen Beitrag „Später Orientalismus: Eduard Bendemanns Gemälde *Wegführung der Juden in die Babylonische Gefangenschaft*" in diesem Band.

149 Vgl. etwa Grüneisen 1829, S. 205, über Klassizismus und Romantik: „Offenbar ruhen beyde Ansichten und Richtungen auf wesentlichen Bedürfnissen der Kunst und ergänzen sich gegenseitig. Beyde müssen bey klarem Fortschritt und lebendigem Ideenrausch endlich in einander über- und aufgehen."

150 Vgl. hierzu auch Scholl 2013b (in Vorbereitung).

151 Schnaase 1834, S. 38.

152 Vgl. hierzu und zu dem folgenden: Renger 1996, S. 636, Anm. 13; Krey 2003, S. 137 u. 158.

153 Zur zeitgenössischen Kritik vgl. Renger 1996, S. 629-635; Krey 2003, S. 161-166 sowie Scholl 2013b (in Vorbereitung).

154 Vgl. Börsch-Supan 1985, S. 221; Krey 2003, S. 137.

Kat. Nr. 5 recto: Aktstudie eines vorgebeugten Knaben

Bleistift, weiß gehöht, graubraunes Papier, 219 x 195 mm

Inv. Nr.: H 1977/90r
1977 im Londoner Kunsthandel erworben

Literatur:
Renger 1996, S. 626 f. (mit Abb.); Krey 2003, S. 154 f. (mit Abb.)

Das Blatt zeigt eine Vorzeichnung für den Knaben im Hintergrund am rechten Bildrand, der mit einem älteren Mädchen die Leiche eines Mannes wegträgt. Der in hockender Stellung dargestellte Junge beugt seinen Oberkörper über die Beine des Toten, die er mit beiden Armen umschlingt. Er nutzt das Knie seines rechten, angewinkelten Beines als zusätzliche Stütze für die schwere Last. Sein schräggestellter Kopf blickt zurück auf den Toten. Seine Haltung erinnert an klassische Vorbilder – etwa an antike Darstellungen des Dornausziehers oder an den Oberkörper derjenigen Figur in Michelangelos *Opfer Noahs* (Rom, Decke der Sixtinischen Kapelle), welche das Holz für das Brandopfer heranbringt.

In ihrer Skizzenhaftigkeit und in ihrer fragmentarischen Aufnahme des Modells konzentriert sich die Zeichnung vor allem auf das Bewegungsmotiv des Anhebens. Der Fuß des rechten Beines und das linke Bein des Knaben sind weggelassen, die linke Hand und die Beine des Leichnams lediglich angedeutet. An der Rückenlinie, am Oberarm und am Knie sind Korrekturen zu erkennen.

Eine Kompositionsskizze zur gesamten Tragegruppe befindet sich in Privatbesitz (Renger 1996, S. 631, Abb. 13; Krey 2003, S. 271, Abb. 65), eine weitere Studie zu dem Knaben im Städtischen Gustav-Lübcke-Museum in Hamm (Wille 1988, S. 59, Abb. 82; Renger 1996, S. 632, Abb. 14; Krey 2003, S. 272, Abb. 67). Renger 1996, S. 627, sieht aufgrund der dichter am Körper des Knaben gehaltenen Beine des Toten eine größere Nähe der Göttinger Zeichnung zur Gemäldeausführung. Hier ist jedoch das im Gemälde an dieser Stelle eingefügte Gewandstück einzurechnen, das dem Bein des Mannes mehr Volumen gab. Da die Zeichnung in Hamm insgesamt detaillierter ausgeführt ist und auch in den dargestellten Gesichtszügen der Gemäldefassung näher steht, entstand sie vermutlich erst im Gefolge des Göttinger Blattes.

Christian Scholl

Kat. Nr. 5 verso: Aktstudie eines vorgebeugten Knaben, das Kinn aufgestützt

Bleistift, weiß gehöht

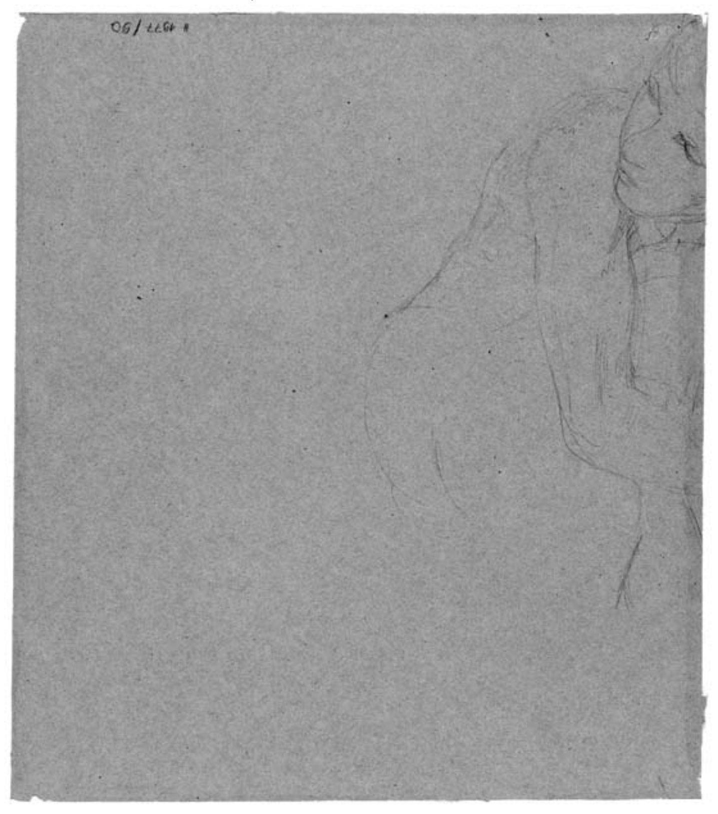
Inv. Nr.: H 1977/90v

Hierbei handelt es sich um eine weniger weit ausgeführte Zeichnung desselben Motivs wie Kat. Nr. 5r, die auf der rechten Seite nachträglich beschnitten wurde. Offensichtlich wurde sie zu einem frühen Zeitpunkt abgebrochen, um auf dem umgewendeten Blatt weiter ausgearbeitet zu werden. Die Figur ist hier mehr in die Vorderansicht gedreht und die Rückenlinie stärker durchgebogen.

Christian Scholl



Kat. Nr. 5r: H 1977/90r



Kat. Nr. 5v: H 1977/90v

4. Die Ausmalung des Ball- und Konzertsaals im Dresdner Schloss (1847-54)

Claudia Amthor, Elisa Jubert und Katharina Timpe



Abb. 31: Dresden, Schloss: Ball- und Konzertsaal, Aufnahme um 1920 (Zustand nach dem Umbau von 1882)

Im Jahr 1838 wurde Eduard Bendemann vom sächsischen König Friedrich August II. in die Residenzstadt Dresden berufen, um an der dortigen Akademie als Professor für Historienmalerei zu lehren und ein Maleratelier zu leiten, vor allem aber, um drei Paradesäle im Dresdner Schloss auszumalen.[155] Friedrich August II. war noch in seiner Zeit als Mitregent König Antons[156] mitverantwortlich für die Einführung einer Verfassung am 4. September 1831, durch welche Sachsen eine konstitutionelle Monarchie wurde.[157] Für die Versammlungen des gesetzgebenden Landtages im Dresdner Schloss waren neue Repräsentationsräume erforderlich, die nach Entwürfen des Architekten Otto von Wolframsdorff eingerichtet wurden.[158] Hier sollte Bendemann in den folgenden Jahren ein umfangreiches Betätigungsfeld finden.

Dass der König überhaupt auf den Künstler aufmerksam wurde, hängt wohl nicht zuletzt mit einer Ausstellung der Düsseldorfer Malerschule in Dresden im Dezember 1836 zusammen, auf der auch das Gemälde *Jeremias auf den Trümmern Jerusalems* (Abb. 30) zu sehen war.[159] Zudem war dieses Gemälde bereits 1836 durch Carl Gustav Carus, der enge Kontakte zum Dresdner Hof pflegte, euphorisch besprochen worden.[160]

---

155 Vgl. u. a. Aschenborn 1998, S. 23; Krey 2003, S. 37f.

156 König Anton hatte 1827 im Alter von 72 Jahren die Regentschaft angeteten. Sein Neffe Friedrich August war seit 1831 Mitregent und übernahm nach dem Tod Antons 1836 die alleinige Regentschaft - vgl. Groß 2007, S. 231-240.

157 Vgl. Groß 2001, S. 203-205; Groß 2004, S. 234-237.

158 Vgl. Syndram 2001, S. 109.

159 Vgl. Aschenborn 1998, S. 22.

160 Carus 1837, S. 111 u. 113f. Vgl. hierzu Aschenborn 1998, S. 22f.

Eine der wesentlichen Motivationen für Bendemanns Berufung bestand darin, einen im Fach der Historienmalerei profilierten Künstler einzustellen, wie ihn die Dresdner Akademie zu dieser Zeit nicht aufzuweisen hatte.[161] Für den Künstler selbst wiederum gab es gute Gründe, den Ruf nach Dresden anzunehmen.[162] So hatte sich die Stimmung an der Düsseldorfer Akademie inzwischen merklich verändert. Aufgrund der 1832/1833 neu eingerichteten Malerklasse Johann Wilhelm Schirmers war ein großer Ansturm neuer Studenten an die Akademie erfolgt.[163] Der Zustrom war so groß, dass ein Großteil der Studenten keine Arbeitsmöglichkeiten im Akademiegebäude selbst fand. Gleichzeitig kam es zur Bildung von Kunstcliquen, die wenig Interesse hatten, eine Bindung zur Akademie aufzubauen.[164] Ein weiterer Punkt war der Stimmungsumschwung in der Schülerschaft aufgrund wachsender Spannungen zwischen den von Berlin her kommenden „Ostländern" und den Rheinländern.[165] Diese Veränderungen dürften Bendemann den Wechsel nach Dresden verhältnismäßig leicht gemacht haben, so dass er 1838 endgültig in die Hauptstadt des sächsischen Königreichs übersiedelte.[166] Mehr als das Staffeleibild beschäftigte ihn von nun an die Monumentalmalerei. Damit begab er sich auf ein Gebiet, mit dem er sich bislang nur in kleinerem Rahmen – beim Fresko *Die Künste am Brunnen der Poesie* im Berliner Schadowhaus von 1837 – auseinandergesetzt hatte.[167]

Bei der Ausmalung der drei Paradesäle stand Bendemann der befreundete Historiker Johann Gustav Droysen beratend zur Seite, um Bildprogramm und Ikonographie zu erarbeiten.[168] Droysen ist auch der Verfasser der erläuternden Texte für das im Jahr 1854 erschienene Stichwerk, welches nach den Fresken im Ballsaal entstand.[169] Hier beschreibt der Historiker, welche Aufgabe der Maler zu bewältigen hatte:

> „Dem Künstler war die Aufgabe gestellt worden: drei neben einander liegende Säle zu malen, von denen der eine – der Thronsaal – zur Eröffnung und Entlassung der Landtage, ein zweiter – der Ball- und Concertsaal – zu Hoffesten aller Art bestimmt wurde; der zwischen beiden liegende – das Thurmzimmer – erhielt keine besondere Bestimmung."[170]

Die entsprechenden Räume befanden sich im zweiten Obergeschoss des Nordflügels, der spätestens seit der Frühen Neuzeit die wichtigsten Räume des Dresdner Schlosses barg.[171] Im Zentrum dieses Flügels steht der Hausmannsturm, in dem sich das Turmzimmer befindet. Der Thronsaal wurde östlich des Hausmannsturms eingerichtet, wo früher das sogenannte Riesengemach lag, während sich der Ballsaal im Westen – anstelle des Steinernen Saals (seit dem 18. Jahrhundert: Propositionssaal) – an den Turm anschloss.[172] Dem Hausmannsturm ist zum Schlosshof hin eine Loggia vorgeblendet, in der sich die Reste einer historischen Ausmalung fanden. Sie lieferten Bendemann offenbar den Schlüssel für die Entwicklung des gesamten Bildprogramms:

> „Auf der Aussenwand desselben [Turmzimmers], in der nach dem Schlosshof hinaus liegenden Loge ist ein altes jetzt verblichenes Gemälde, das die Anbetung der heiligen drei Könige darstellt. Diese Anbetung, so lautete weiter die Aufgabe, sollte wiederhergestellt, und die Composition für das Innere, zunächst die für das Thurmzimmer mit derselben in Beziehung gesetzt werden."[173]

Bedeutsam ist, wie hier historische Kontinuität suggeriert wurde: Das neu entwickelte Bildprogramm erfuhr eine Verankerung in der Bau- und Bildgeschichte des Residenzschlosses, aber auch in der Frömmigkeitsgeschichte der hier residierenden Dynastie der Wettiner, die hier lediglich eine

---

161 Vgl. Aschenborn 1998, S. 20 u. 23; Krey 2003, S. 37.
162 Vgl. Ricke-Immel 1978/80, Bd. 1, S. 9; Aschenborn 1998, S. 20; Achenbach 2007, S. 12.
163 Vgl. Aschenborn 1998, S. 20.
164 Vgl. ebd.
165 Vgl. ebd.
166 Vgl. ebd., S. 20-23.
167 Vgl. hierzu Brandmeier 2000.
168 Achenbach 2007, S. 42 u. 80, sowie Droysen, 1910, S. 121: „Da ging ihm nun Droysen mit seinem Rat an die Hand, und man darf sagen, daß dieses monumentale Werk, des Künstlers vollendetste Schöpfung, schwerlich so geistvoll und tiefsinnig konzipiert worden wäre, wenn nicht sein Freund ihm mit seiner lebendigen Vertrautheit jener längstvergangenen Zeit zur Seite gestanden hätte".
169 Droysen 1854, unpag. Siehe hierzu auch Achenbach 2007, S. 42.
170 Droysen 1854, unpag. Vgl. hierzu mit weiteren Quellen: Krey 2003, S. 68.
171 Vgl. Syndram 2001, S. 108f.
172 Vgl. Syndram 2001, S. 73f. u. 108f.; Dülberg/Oelsner/Pohlack 2009, S. 18f.
173 Droysen 1854, unpag.

„Auffrischung" erfahren sollte: Restaurierung wird Restauration. Dabei ließ sich die konkrete Ikonographie dieses „Fundes" ganz unmittelbar dienstbar machen, denn schließlich kam dem Thema „Anbetung der Könige" an einem königlichen Residenzschloss ein hohes legitimatorisches Potential zu. Dementsprechend nutzte Bendemann den Fund dieses Gemäldes auf geschickte Weise, um die Ikonographie der Paradesäle generell christlich-religiös zu zentrieren. Er griff das vorgefundene Thema auf und weitete es zur allegorischen Darstellung einer „Anbetung der Völker im Neuen Jerusalem" aus, die an die Südwand des Turmzimmers gemalt werden sollte (siehe Abb. 27, 28). Der erste Plan sah vor, im Zentrum den auferstandenen Christus zu zeigen, dem sich von der Westseite her die „abendländischen Kreuzfahrer" und von der Ostseite die „demütigen Völker des Orients [...] die Taufe erflehend und empfangend" nähern sollten.[174] Damit wäre ein Bogen zwischen Geburt Christi („Anbetung der Könige" in der Loggia) und Auferstehung („Anbetung der Völker" im Turmzimmer geschlagen worden. Nach einer Planänderung war als neuer Mittelpunkt eine Madonna mit Kind vorgesehen, die das Gemälde näher an die Ikonographie des alten Bildes herangerückt hätte.[175]

Bedeutsam ist die Gegenüberstellung der anbetenden Völker des Abend- und Morgenlandes. Bendemann stimmte die Bildprogramme der beiden Paradesäle, die sich zu beiden Seiten an das Turmzimmer anschlossen, auf dieses Gegenüber von Orient und Okzident ab. Der Thronsaal im Westen sollte die mittelalterliche Welt in Form von Historienbildern und Allegorien präsentieren. Ein umlaufender Fries zeigte das menschliche Leben von der Geburt bis zum Tod nach christlicher Auffassung.[176] Auf der schmalen Westwand befanden sich die Allegorie der Saxonia, links und rechts davon die achtzehn Gesetzgeber und Könige mit kleinen bezugnehmenden Szenen darunter.[177] Über der Eingangstür waren die vier Stände personifiziert, jeweils darunter gab es wieder kleinere Nebenszenen die darauf Bezug nahmen.[178]

Der Konzert- und Ballsaal im Osten sollte demgegenüber die antike Welt sowie die freien Künste thematisieren. Droysen schreibt hierzu:

> „Der andere Saal – links vom Thurmzimmer – ist der Feier glänzender, reich bewegter Feste gewidmet. Gilt es, für heitere Pracht, für die Freude und den Genuss des Daseins den typischen Ausdruck zu finden, so bietet ihn die Welt des Griechenthums, in welcher Schönheit und Adel alle Gestaltungen beherrscht und alle Gedanken gestaltet; in allem Griechischen ist der Zauber künstlerischen Empfindens, und in allem künstlerischen Schaffen klingt jener Zauberton wieder, den doch zuerst die Musen Griechenlands sangen.
> Aus solchen Gedanken entstanden die Compositionen für diesen Saal; die Kunst und Griechenwelt schien so sich zu einem Ideenkreise zusammenfassen zu lassen."[179]

Bendemann stellte also im Nordflügel Abendland und Antike einander gegenüber und ließ diese – abgestimmt auf die reale Orientierung des Dresdner Schlosses - von beiden Seiten auf die zentrale Darstellung Christi zustreben. Ein solcher Aufbau knüpfte an dualistische Ordnungsmodelle von „naiv" und „sentimentalisch", „antik" und „mittelalterlich" oder „klassisch" und „modern" an, die für das Denken dieser Zeit prägend waren.[180] Zur Pflege solcher Dualismen gehört auch die Suche nach zentralen Synthesen, wie sie Droysen im Falle des Dresdner Bildprogramms formuliert hat:

> „War der eine Saal der heiteren Pracht königlicher Feste, der andere dem Ernst bedeutsamster Functionen des Königthums bestimmt, so schien das sie verbindende Thurmzimmer die Darstellung dessen zu fordern, was die Gegensätze des Lebens, das Heitere und Ernste, das Ideale und die Wirklichkeiten zu höherer Einheit vermittelt, zu einer höheren Aufgabe weiht, in der höchsten, die menschliches Leben und Streben hat, verschmilzt und ihre Stelle finden lässt." [181]

Die Realiserung des umfassenden Vorhabens, drei große Säle neu auszustatten, erwies sich als langwierig. Von 1839 bis 1845 dauerte die Ausmalung des Thronsaals.[182] Bendemann hat sie in der traditionellen, im 19. Jahrhundert namentlich durch Peter Cornelius neu propagierten Freskotech-

---

174 Vgl. Krey 2003, S. 69.
175 Vgl. Krey 2003, S. 69f.
176 Vgl. Levin 1885, S. 506; Aschenborn 1998, S. 23; Johannsen 2011, S. 28-31.
177 Vgl. Ricke-Immel 1978/80, Bd. 1, S. 12.
178 Ebd., S. 12.
179 Droysen 1854, unpag.
180 Vgl. etwa Friedrich Schillers Schrift *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* von 1796: Schiller 1962, S. 413-503.
181 Droysen 1854, unpag.
182 Vgl. Achenbach 2007, S. 75.

nik umgesetzt, das heißt, die Farbe auf die feuchte Wand aufgetragen.[183] Die Gesetzgeber und Könige sowie der Fries waren farbig auf goldenem Grund dargestellt (Vgl. Farbtafel IV).[184] Es haben sich aquarellierte Entwürfe für die vier Ständebilder erhalten, die ebenfalls in eine zarte gelbliche Tönung getaucht sind.[185]

Der Ballsaal wurde zwischen 1847 und 1854 ausgemalt.[186] Hier verwendete Bendemann die von dem Chemiker Johann Nepomuk Fuchs (1794-1865) in München entwickelte Technik der Stereochromie.[187] Bei dieser Technik arbeitet der Maler auf einem speziell erzeugten und aufgerauten Malgrund, der auf die Wandfläche aufgebracht wird. Nach Beendigung der Gemälde wird Wasserglas aufgespritzt und die Bilder somit fixiert. Dieses Verfahren ist erträglicher für die Augen des Künstlers und macht diesen von der Tageszeit unabhängig, da vor der Fixierung Ausbesserungen und Pausen der Arbeit möglich sind. Die Friese waren weiß auf blauem Grund angelegt, die darunterliegenden Pfeilerdarstellungen der Freien Künste dagegen farbig auf goldenem Grund. [188]

Etwa zwanzig Jahre seines Lebens widmete der Maler diesem Auftrag, wobei er Adolf Ehrhardt (Düsseldorf) und Carl Gottfried Peschel (Dresden) zur Unterstützung seiner Arbeit im Ball- und Konzertsaal hatte.[189] Dennoch konnten nicht alle seine Entwürfe für die Räume tatsächlich umgesetzt werden. Außerdem kam es immer wieder zu Unterbrechungen, die mit beginnenden Augenleiden zusammenhingen.[190]

Vor allem die Ausmalung des Turmzimmers blieb Entwurf. Dieser Raum war beim Tod Friedrich Augusts II. 1854 noch nicht begonnen und wurde dann von seinem Nachfolger komplett aufgegeben, so dass Bendemanns ambitionierte Pläne hier nicht zur Ausführung kamen.[191] Auch die Erneuerung des Freskos „Anbetung der Könige" an der Außenwand des Turmes unterblieb.[192]

Im Jahr 1882 wurde der Ballsaal nach Entwürfen von Gustav Dunger umgebaut, wobei vor allem die Decke eine Anhebung und Neugestaltung erfuhr.[193] Die Gemälde Bendemanns blieben dabei erhalten. Bei der Bombardierung Dresdens im Februar 1945 brannte das Dresdner Schloss weitgehend aus. Dabei wurden auch die Fresken Bendemanns im zweiten Geschoss des Nordflügels komplett zerstört, wodurch eines der Hauptwerke dieses Künstlers unwiederbringlich verloren gegangen ist.[194]

Elisa Jubert und Katharina Timpe

Das Bildprogramm des Ball- und Konzertsaals

Der Ballsaal des Dresdner Schlosses lag östlich des Turmzimmers und war dem Feiern von Festen gewidmet.[195] Die 1847 bis 1854 geschaffenen Wandgemälde von Eduard Bendemann thematisierten die Kunst und die Mythologie des alten Griechenlands sowie die Geschichte der antiken griechischen Welt.[196] Der Saal war längsrechteckig und besaß auf den Längsseiten je vier Fenster, die sich gegenüber lagen und mit einem Segmentbogen abschlossen. Die zwischen ihnen liegenden Pfeiler waren bis zur Decke architektonisch durchgestaltet. Auf den Wandfeldern der Pfeiler waren mit den Idealgestalten der Malerei, Baukunst, Bildhauerei, Tanzkunst, Musik und Schauspielkunst insgesamt sechs der Freien Künste dargestellt. Dabei waren auf der Nordwand die Bildenden Kün-

183 Vgl. Krey 2003, S. 71. Zur Bedeutung der Freskotechnik für das 19. Jahrhundert vgl. u. a. Droste 1980.
184 Vgl. Achenbach 2007, S. 75.
185 Vgl. Krey 2003, S. 74.
186 Achenbach 2007, S. 80.
187 Vgl. hierzu und zum folgenden Krey 2003, S. 75.
188 Ebd., S. 76.
189 Vgl. Ricke-Immel 1978/80, Bd. 1, S. 11. Von Adolf Ehrhardt bewahrt die Göttinger Universitätskunstsammlung eine Porträtzeichnung von Bendemanns Gattin auf, die 1997 gemeinsam mit drei Zeichnungen Eduard Bendemanns (Kat. Nr. 1, 2 u. 76) auf einer Auktion bei Bassenge angekauft wurde (Stiftung Giesing): Adolf Ehrhardt: *Porträt der Lida Bendemann*, Bleistift, weiß gehöht, 258 x 212 mm, Inv. Nr. H 1997/3.
190 Vgl. Achenbach 2007, S. 75.
191 Vgl. ebd., S. 38.
192 Vgl. Ricke-Immel 1978/80, Bd. 1, S. 11.
193 Vgl. Syndram 2001, S. 77.
194 Vgl. Ricke-Immel 1978/80, Bd. 1, S. 11; Krey 2003, S. 71.
195 Vgl. Droysen 1858, unpag.; Krey 2003, S. 75 u. 80; Achenbach 2007, S. 40 u. 80.
196 Vgl. hierzu und zu dem Folgenden: Droysen 1858, unpag.; Levin 1885, S. 506-508; Ricke-Immel 1978/80, Bd. 1, Kat.-Nr. 26-57; Krey 2003, S. 75; Achenbach 2007, S. 38-41 u. 80f.

ste abgebildet, während sich auf der Südwand die Transitorischen Künste befanden. Die gegenüberliegenden Allegorien bezogen sich jeweils aufeinander. Über ihnen waren rechteckige Felder mit kleineren mythologischen Darstellungen angebracht, die in einem thematischen Zusammenhang mit den Allegorien der Künste standen. Diese Wandbilder, welche von goldenen Statuetten gerahmt wurden, und die Darstellungen der Künste waren farbig auf goldenem Grund gemalt. Die über den acht Fenstern liegenden Wandfelder waren dagegen weiß auf blauem Grund gemalt und zeigten Szenen des griechischen Lebens in der Antike von der Geburt bis zum Tod. Diese Friese wirkten hell und leicht, „als wären sie Marmorbilder gegen die Luft“[197], und erhöhten den Aufbau der Fensternischen, so dass der Saal höher und lichter erschien.[198] Die Darstellungen zum Lebensweg der Menschen im antiken Griechenland wurden teilweise durch einzelne Götter oder Göttergruppen bereichert, „als lebten sie mitten unter dem „geliebtesten Volke“.[199] Auf den Schmalseiten des Ballsaals war „das Griechenthum in den charakteristischen Momenten seiner Entwicklung dargestellt.“[200] Die Bildthemen waren gemäß der Bestimmung des Ballsaals als Festraum heiter und ausgelassen. Die beiden Wände wurden in der Mitte je von einer Tür durchbrochen, über der jeweils eine Supraporte lag. Diese Wandgemälde waren durch einen Rundbogen nach oben hin abgeschlossen. Auf der Westseite waren Homer und die drei Stämme der Griechen dargestellt, während auf der gegenüberliegenden Wand, der Ostseite, die Allegorie der Poesie abgebildet war. Jeweils rechts und links dieser mittleren Wandzonen befanden sich große Historienbilder mit darüber liegenden Lünetten, deren Abschlüsse architektonisch mit den Rundbögen der Fensterfronten auf den Langseiten korrespondierten. Zwischen den Bögen der Lünetten und der rechtwinkligen Umrahmung waren zusätzliche kleine Darstellungen angebracht. Auf der rechten Seite der Westwand waren die Hochzeit der Thetis mit Peleus und darüber der Mythos von Prometheus dargestellt. Auf der Ostwand folgten Apollons Zug zum Parnass und das Orakel von Delphi sowie der Zug des Dionysos und die eleusinischen Mysterien. Die linke Seite der Westwand schloss den gedachten Historienzyklus mit der Hochzeit Alexanders und dem Gastmahl des Plato ab. Bendemann und Droysen hatten sich eine chronologische und ikonographische Entwicklung des antiken Griechenlands erdacht, die sich von der Westwand über die Ostwand und wieder zurück erstreckte und die in dem Motiv mit Homer und den drei Stämmen der Griechen gleichzeitig ihren Anfang und ihr Ende fand. Diese zeitliche Abfolge wurde sogar noch durch eine bestimmte Lichtregie in den Historienbildern unterstützt; so war die Hochzeit der Thetis in ein morgendliches Licht gerückt, während die Züge von Apollon und Dionysos in einer Mittags- und Abendstimmung gehalten waren. Die Hochzeit von Alexander war als Nachtszene dargestellt.[201]

Claudia Amthor

I-VIII. Friese[202]

Über den Fenstern der Nord- und Südwand befanden sich acht Wandfelder, die Szenen aus dem Leben der Menschen im antiken Griechenland zeigten. Zwischen den dargestellten Personen befanden sich auch Götter der griechischen Mythologie, die scheinbar am normalen Leben der Antike teilnahmen. Diese Friese waren in weiß auf blauem Grund gemalt und hatten eine reliefartige Wirkung.[203] Im folgenden werden sie – wie auch das weitere Bildprogramm des Ball- und Konzertsaals – nach den Holzstichen Hugo Bürkners beschrieben.

---

197 Droysen 1858, unpag.
198 Vgl. Krey 2003, S. 80.
199 Droysen 1858, unpag.
200 Ebd.
201 Vgl. ebd.
202 Die Nummerierung der folgenden Darstellungen mit römischen Ziffern folgt der Ordnung bei Bendemann/Bürkner 1854. Die Abb. 32-47 nach ebd., Privatbesitz Berlin.
203 Droysen 1858, unpag.; Levin 1885, S. 507; Ricke-Immel 1978/80, Bd. 1, S. 20-34, Kat.-Nr. 26-57, Bd. 2, Abb. 26-58; Aschenborn 1998, S. 25; Krey 2003, S. 79f.

I. Kinderzeit



Abb. 32 (I): Hugo Bürkner nach Eduard Bendemann: Kinderzeit

Der Fries „Kinderzeit" beginnt auf der linken Seite mit dem Weihlauf, einem attischen Brauch, bei dem ein Kind am siebten Tag nach seiner Geburt im Beisein seines Vaters und seiner Geschwister um das Herdfeuer getragen wird. Es erhält somit den Segen der Hausgötter und wird zu einem Genossen des Hauses geweiht. Auf der rechten Seite begrüßen und feiern Kinder sowie Jugendliche den wiederkehrenden Frühling. Zwischen diesen beiden Szenen befinden sich vier Götter. Zeus, hier der Hüter des Herdes, sitzt neben seiner Frau Hera, der Schutzgöttin der Ehe. Vor ihnen beobachtet Athena, die Stadtgöttin Athens, den Weihlauf während Hebe, die Göttin der Jugend, den Pfau der Hera tränkt.[204] In der Göttinger Universitätskunstsammlung sind keine Studien zu diesem Fries erhalten.

II. Gymnastische Spiele

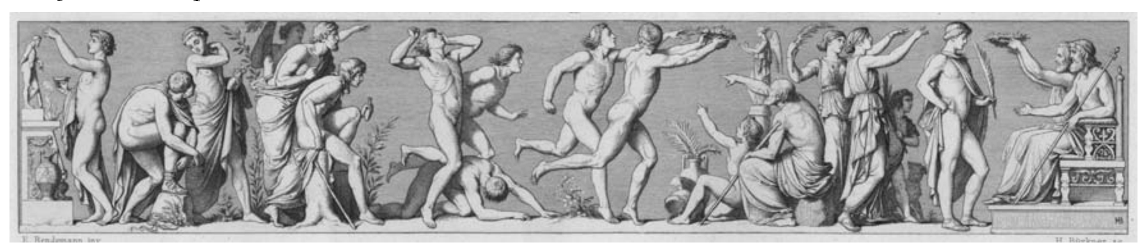


Abb. 33 (II): Hugo Bürkner nach Eduard Bendemann: Gymnastische Spiele

In dem Fries „Gymnastische Spiele" wird ein Lauf nach hellenistischer Art in Form eines Wettkampfes dargestellt. Links opfert ein junger Athlet am Altar des Herakles, dem die Palästra geweiht ist, während sich neben ihm zwei Jünglinge entkleiden und salben. In der Mitte findet der dramatische Wettlauf statt, der von jungen und älteren Zuschauern verfolgt wird. Der Sieger und sein Verfolger greifen nach dem Kranz, der auf den ausgestreckten Armen einer Nike-Statuette liegt. Rechts tritt der Sieger mit einem Palmenzweig in der Hand an die Kampfrichter heran, um seinen Siegerkranz in Empfang zu nehmen. Er wird dabei von zwei Mädchen und einem Knaben unterstützt, die Palmenzweige tragen.[205] In der Göttinger Universitätskunstsammlung sind keine Studien zu diesem Fries erhalten.

III. Musische Spiele



Abb. 34 (III): Hugo Bürkner nach Eduard Bendemann: Musische Spiele

Der Fries „Musische Spiele" zeigt Szenen des Dionysos- und Apollonkultes.[206] Linksseitig wird von Schauspielern ein ausgelassenes Satyrspiel vorgeführt und auf der rechten Seite wird von Jungen

[204] Droysen 1858, unpag.; Levin 1885, S. 507; Ricke-Immel 1978/80, Bd. 1, S. 21, Kat.-Nr. 26, Bd. 2, Abb. 26.
[205] Droysen 1858, unpag.; Levin 1885, S. 507; Ricke-Immel 1978/80, Bd. 1, S. 21f., Kat.-Nr. 27, Bd. 2, Abb. 27.
[206] Ricke-Immel 1978/80, Bd. 1, S. 22, Bd. 2, Abb. 28.

und Mädchen zu Musik und Gesang in einem Kranzreigen getanzt. Mittig wird vor dem Altar der drei Grazien, den Dienerinnen der Aphrodite, ein Bockopfer dargebracht.[207] In der Göttinger Universitätskunstsammlung haben sich zwei Studien zu diesem Fries erhalten (Kat. Nr. 6r und 7).

IV. Hochzeit



Abb. 34 (IV): Hugo Bürkner nach Eduard Bendemann: Hochzeit

Der Hochzeitsfries wird auf der linken Seite durch den Zug von Braut und Bräutigam eröffnet. Ein kleiner Eros sitzt lenkend auf dem Pferd, während neben ihm der Brautführer mit Fackel zurückblickt. Hinter dem Wagen läuft ein Mädchen mit Spinnrock und Mehlsieb und verweist somit symbolisch auf die „hausfraulichen“ Tugenden der Braut. Vor den Pferden streut ein Mädchen Blumen aus. Der Zug wird von den Schutzgottheiten der Ehe empfangen. Als eigentlicher Zugführer schreitet Hymen mit Fackel voran. In der Mitte thront Aphrodite, die Göttin der Liebe, mit einem Granatapfel, den die Braut nach griechischem Brauch vor dem Eintritt ins Hochzeitsgemach essen muss. Sie scheint in ein inniges Gespräch mit dem Kriegsgott Ares vertieft zu sein, der zu ihrer Rechten sitzt. Zu ihrer Linken beobachtet der Schmiedegott Hephaistos, ihr rechtmäßiger Ehemann, die Szene. Auf dem rechten Fries-Abschnitt sind das Hochzeitsmahl und der Gang des Paares in das Brautgemach abgebildet, wobei ein Eros die zögernde Braut drängt.[208] In der Göttinger Universitätskunstsammlung hat sich wohl nur eine Studie zu diesem Fries erhalten (Kat. Nr. 8, evtl. 12).

V. Opfer



Abb. 36 (V): Hugo Bürkner nach Eduard Bendemann: Opfer

In der Mitte des Opferfrieses sitzt eine Göttergruppe, die zwei Opfer empfängt. Der Meeresgott Poseidon und seine Frau, die Meeresnymphe Amphitrite, sind nach links gewandt, während der Weingott Dionysos und Demeter, die Göttin des Ackerbaus und der Fruchtbarkeit, nach rechts blicken. Zu ihren Füßen sitzt ein kleiner Triton, der einen kleinen Pan in eine Muschel blasen lässt. Auf der linken Seite wird ein blutiges Opfer dargebracht. Dabei erwartet ein geschmückter Stier an einem rauchenden Altar den geweihten Schlag, während ein Priester mit gehobener Hand ein Gebet spricht. Auf der rechten Fries-Hälfte spenden zwei dionysische Priester in den Flammen des Altars bei dem unblutigen Opfer. Wein und Früchte werden von Helfern zum Altar gebracht und dabei von Musikanten begleitet.[209] In der Göttinger Universitätskunstsammlung haben sich sechs Studien zu diesem Fries erhalten (Kat. Nr. 9r, 10r, 11r+v, 13 und 14v).

207 Droysen 1858, unpag.; Levin 1885, S. 507; Ricke-Immel 1978/80, Bd. 1, S. 22, Kat.-Nr. 28, Bd. 2, Abb. 28.
208 Droysen 1858, unpag.; Levin 1885, S. 507; Ricke-Immel 1978/80, Bd. 1, S. 22, Kat.-Nr. 29, Bd. 2, Abb. 29.
209 Droysen 1858, unpag.; Levin 1885, S. 507; Ricke-Immel 1978/80, Bd. 1, S. 22f., Kat.-Nr. 30, Bd. 2, Abb. 30.

VI. Weinernte



Abb. 37 (VI): Hugo Bürkner nach Eduard Bendemann: Weinerntefest

Der Fries zeigt das Weinerntefest, dem viele überschwängliche Spiele und Bräuche gewidmet waren. Links versetzt ein Jüngling mit Thyrosstab beim Schlauchtanz die Zuschauer in eine heitere Stimmung. Dem folgt eine Kelter-Szene: Ein älterer Mann schüttet Trauben in einen Bottich und wird dabei von einem Mädchen mit einem Korb voller Trauben begleitet. In der Mitte des Bildes stampfen zwei Jungen die Trauben in einer Kelter, während rechts davon ein trunkener Weinmeister am Boden liegt. Es folgen weitere Feiernde und zwei schaukelnde Mädchen.[210] In der Göttinger Universitätskunstsammlung sind keine Studien zu diesem Fries vorhanden.

VII. Jagd



Abb. 38 (VII): Hugo Bürkner nach Eduard Bendemann: Jagd

Auf dem Jagdfries stehen die gefahrvollen Momente einer Jagd im Vordergrund. Hinter dem linken Baum steht eine Hamadryade, eine Baumnymphe, und beobachtet die Jäger und deren Hunde im Kampf mit dem Wild. Dieses hat sich aus dem Netz gelöst, welches von der Baumnymphe gehalten wird, und stürzt sich auf die Jagenden. Von links eilt Hilfe heran und so bewegt sich die Jagdgesellschaft auf die Quelle zu, die unter Büschen und Schilf in der rechten Fries-Hälfte hervor sprudelt. Dort versucht ein verliebter Pan eine Quellnymphe zu verführen. Am rechten Bildrand beobachten ein älterer Jäger und sein junger Begleiter mit ihrer erlegten Beute die Szene.[211] In der Göttinger Universitätskunstsammlung sind keine Studien zu diesem Fries vorhanden.

VIII. Alter



Abb. 39 (VIII): Hugo Bürkner nach Eduard Bendemann: Alter

[210] Droysen 1858, unpag.; Levin 1885, S. 507; Ricke-Immel 1978/80, Bd. 1, S. 23, Kat.-Nr. 31, Bd. 2, Abb. 31; Johannsen 2011, S. 32-34.

[211] Droysen 1858, unpag.; Levin 1885, S. 507; Ricke-Immel 1978/80, Bd. 1, S. 23f., Kat.-Nr. 32, Bd. 2, Abb. 32.

Der letzte Fries ist dem Alter und dem Tod gewidmet. Im Zentrum sitzt eine Gruppe von Göttern, die mit dem Tod und dem Übergang in die Unterwelt assoziiert werden. Das Zwillingspaar Artemis und Apollon hält Pfeil und Bogen und ist in ein Gespräch vertieft. Hinter Artemis hält die gütige Schutzgöttin Hestia eine Öllampe in der Hand. Sie blickt auf eine Versammlung von alten Männern, die einem blinden Sänger und seinen Schilderungen einer großen Vergangenheit lauschen. Rechts befinden sich Hermes, der Götterbote und Totenführer, sowie Hekate mit einer Schlange und einer Fackel in ihrer Hand. Sie ist die Göttin der Magie und Übergänge und kann Kontakt mit Geistern und den Toten aufnehmen. Beide schauen auf das Boot mit den Verstorbenen, die von dem Fährmann Charon über den Styx in die Unterwelt geführt werden. Sie landen am Palast des Hades, dem Gott der Unterwelt, der neben seiner Ehefrau Persephone thront, und werden von ihm empfangen. An den Stufen des Throns liegt der angekettete dreiköpfige Höllenhund Kerberos.[212] In der Göttinger Universitätskunstsammlung hat sich eine Studie zu diesem Fries erhalten (Kat. Nr. 15r).

IX.-XII. Die Wandbilder an den Schmalseiten

Auf der West- und Ostwand des Ballsaals, den Schmalseiten, „ist das Griechenthum in den charakteristischen Momenten seiner Entwicklung dargestellt."[213] In vier großen Historienbildern mit darüber liegenden Lünetten und kleinen Zwickelabbildungen sowie zwei Supraporten wird die antike Geschichte und Kultur sowie die Mythologie Griechenlands von ihren Anfängen bis zum Hellenismus dargestellt. Diese Entwicklung beginnt mit der rechten Seite der Westwand. Sie wird über die Ostwand fortgesetzt und endet auf der linken Seite der Westwand.[214]

IX. Peleus und Thetis – Prometheus



Prometheus

Peleus und Thetis

Abb. 40 (IX): Hugo Bürkner nach Eduard Bendemann

[212] Droysen 1858, unpag.; Levin 1885, S. 507; Ricke-Immel 1978/80, Bd. 1, S. 24, Kat.-Nr. 33, Bd. 2, Abb. 33.
[213] Droysen 1854, unpag.
[214] Ebd.; Levin 1885, S. 507; Ricke-Immel 1978/80, Bd. 1, S. 25-27, Kat.-Nr. 36-40, Bd. 2, Abb. 35-39, 41; Aschenborn 1998, S.25; Krey 2003, S. 75-80; Achenbach 2007, S. 40 u. 80-82.

Die Bilder der linken Westwand stellen den Anfang der griechischen Mythologie dar und zeigen, „wie aus den dunklen Urzeiten sich endlich die helle Zeit des Heldenthums hervorgerungen.“[215] Der Schöpfungsmythos beginnt im linken Zwickel mit dem Sturz der Titanen durch Zeus und die olympischen Götter. Die siegreichen Götter sind den Menschen nicht wohl gesonnen und wollen sie vernichten. Einzig der letzte Titan Prometheus erbarmt sich ihrer und stiehlt in der Werkstatt des Hephaistos das Feuer und „bringt den Menschen das himmlische Licht; nun erwachen sie, nun beginnt ihnen Wollen und Können, Wissen und Streben, ein menschliches Dasein.“[216] Diese Szene ist in der Lünette dargestellt. Als Strafe für seine Tat wurde Prometheus an einen Felsen geschmiedet, wo ihm ein Adler immer wieder aufs Neue die Leber herausriss. Nach Ewigkeiten wurde er dann schließlich von Herakles erlöst, der den nagenden Adler – dargestellt im rechten Zwickel über der Lünette – mit einem Giftpfeil erlegte. Anschließend versöhnte Zeus sich mit Prometheus, der dem Göttervater eine Prophezeiung ausspricht: „wenn der Gott, so lautet der Moiren Spruch, sich der Okeanide Thetis vermählt, so wird sie einen Sohn gebären, der mächtiger als der Vater sein, ihn stürzen wird“.[217] Daraufhin sieht Zeus von Thetis ab und gibt sie stattdessen dem sterblichen König Peleus zur Braut. Sie wird später Achilles, einen der ersten und größten Helden der griechischen Geschichte, zur Welt bringen.

Die Hochzeit der Thetis mit Peleus ist auf dem Hauptfeld zu sehen. Am rechten Bildrand ist Okeanos, der Herrscher des Meeres, zu erkennen. Er ist umgeben von seinen Töchtern, den Okeaniden, sowie von ausgelassenen Nereiden und Tritonen. Hymen trägt eine Fackel in der Hand und führt die Braut dem Bräutigam zu. In der linken Bildhälfte befindet sich Prometheus mit Phoinix und Cheiron, einem Kentauren. Beide sind Freunde von Peleus und werden später Achilles unterrichten. Vom Himmel schweben die Horen herab und führen den olympischen Festzug an. Sie werden von dem knabenhaften Dionysos begleitet. Ihnen folgen weitere Götter wie Zeus und Hera. Im linken Vordergrund sitzen die Moiren, die Schicksalsgöttinnen, die den Lebensfaden spinnen und eine Schriftrolle mit dem Namen des Achilles tragen.[218] In der Göttinger Universitätskunstsammlung haben sich zwei Studien zu der Lünette erhalten (Kat. Nr. 18r+v).

X. Apollon – Das Orakel von Delphi



Orakel von Delphi





Apollon

Abb. 41 (X): Hugo Bürkner nach Eduard Bendemann

215 Droysen 1854, unpag.
216 Ebd.
217 Ebd.
218 Ebd.; Levin 1885, S. 507; Ricke-Immel 1978/80, Bd. 1, S. 25, Kat.-Nr. 36, Bd. 2, Abb. 35.

Auf der Ostwand erscheinen die großen Kulturideen der hellenistischen Welt, die im Apollon- und Dionysos-Kult ihren Ausdruck finden.

> „Beide, Apollon und Dionysos, haben eine gewisse Beziehung zum Parnass, dem gewaltigen doppeltgegipfelten Berge, an dessen Fuss das delphische Heiligthum mit dem kastalischen Quell und dem Omphalos liegt, der Erdmitte, wie die Griechen glaubten. Jedem der Götter ist einer der Gipfel geweiht."[219]

Die rechte Hälfte der östlichen Stirnseite ist nun Apollon gewidmet. Im linken Zwickel ist Leto dargestellt, die kurz nach der Geburt ihrer Zwillinge Artemis und Apollon nach Delphi kommt, um das Orakel zu befragen. Dabei wird sie von dem Drachen Python, dem Hüter des Orakels, angegriffen. Wie im rechten Zwickel zu sehen ist, tötet der jugendliche Apollon schließlich den Drachen mit Pfeil und Bogen. Damit gewinnt er die heilige Stätte für sich und seine Worte werden durch die Seherin Pythia verkündet. In der Lünette ist nun das weissagende Orakel von Delphi dargestellt. Auf der rechten Seite gebietet sie einigen Menschen in die Ferne zu ziehen und mit dem heimischen Feuer und einem Bildnis des Stadtgottes eine neue griechische Stadt zu gründen. Zur anderen Seite der Seherin ist eine Gruppe angereist, um sich ein neues Recht für ihre Stadt zu erfragen. Dieses wird von einem Priesterkollegium verkündet, welches die Weissagungen des Orakels interpretiert.

Nach dem Tod des Drachen Python tut Apollon eine achtjährige Buße als Knecht des Königs Admetos. Danach kehrt er nach Delphi zurück und „beginnt sein heiliges Amt ‚Zeus fehllosen Ratschluß' zu verkündigen."[220] In jedem neunten Jahr aber zieht er zum Gedächtnis der Buße an den Rand der Erde zu dem Volke der Hyperboreer. Dort weilt er von Frühlingsanfang bis zur Sommermitte, um dann anschließend an den Parnass zurückzukehren. Diese Szene ist im Hauptfeld abgebildet. Der Wagen von Apollon wird von Schwänen durch die Luft gezogen, während er auf seiner Lyra spielt. Der Gott wird von Jungfrauen und Jünglingen begleitet, die Fackeln, Kannen, heilige Geräte und Musikinstrumente tragen.[221] In der Göttinger Universitätskunstsammlung sind keine Studien zu diesen Wandbildern vorhanden.

XI. Dionysos – Die eleusinischen Mysterien



Die eleusinischen Mysterien

Dionysos

Abb. 42 (XI): Hugo Bürkner nach Eduard Bendemann

[219] Droysen 1858, unpag.
[220] Ebd.
[221] Ebd.; Levin 1885, S. 507; Ricke-Immel 1978/80, Bd. 1, S. 26, Kat.-Nr. 38, Bd. 2, Abb. 37.

Die linke Seite der Ostwand bezieht sich auf Dionysos, der, wie bereits erwähnt, ebenfalls eine Verbindung zum Parnass hat. Laut Droysen gibt es unterschiedliche Überlieferungen, nach denen das Dionysos-Kind nach dem Tod seiner Mutter Semele entweder von Demeter oder von Hades aufgezogen wurde. Die Darstellungen in den Zwickeln und der Lünette beziehen sich auf die vermeintliche Ziehmutter des Dionysos und auf die eleusinischen Mysterien, einem der bedeutendsten griechischen Geheimkulte, der nur Eingeweihten vorbehalten war. Im linken Zwickel sieht man den Raub der Persephone durch Hades. Die Tochter der Demeter wird ohne Wissen der Mutter an Hades, den Gott der Unterwelt, versprochen. Dieser wird ungeduldig und entführt Persephone, als diese gerade Blumen pflückt. In ihrer Hilflosigkeit und Trauer wird Demeter Magd im Hause des Keleos zu Eleusis und vernachlässigt ihre Pflichten als Göttin der Fruchtbarkeit und des Ackerbaus. Als Folge welken die Pflanzen, die Tiere vermehren sich nicht mehr und die Ernte bleibt aus. Daraufhin greift Zeus ein und befiehlt Hades Persephone frei zu geben. Diese hat allerdings schon von einem Granatapfel gegessen und ist somit nach griechischem Brauch endgültig die Ehefrau des Unterwelt-Gottes. Es wird eine Vereinbarung getroffen, nach der Persephone einige Zeit des Jahres bei ihrer Mutter bleiben darf und die restliche Zeit des Jahres mit Hades in der Unterwelt verbringen muss. Persephone verkörperte somit den Wechsel der Jahreszeiten von Winter und Sommer. Im rechten Zwickel stellt Bendemann die glückliche Rückkehr der Tochter zur Mutter dar. Im Zentrum der Lünette sitzt Demeter in ihrem Heiligtum Eleusis mit Persephone und dem Dionysos-Knaben auf ihrem Schoß. Zu ihrer Rechten ruht Buzyges, den sie den Umgang mit dem Pflug lehrt. Auf der anderen Seite besteigt Triptolemos einen Wagen, der von einem Drachen gezogen wird, um hinauszufahren und die neue Saat zu säen.

> „Das ist der Vorgang im Tempel, wie er alljährlich in der Mysterienfeier ‚gezeigt und gelehrt' wird; ihn zu ‚Hören und zu schauen', ist der Gottesdienst der ‚Geweihten'. […] So erhebend die eleusinische Feier ist, sie giebt doch nur Trost und ferne Hoffnung; aber Freude und Genuß und das selige Entzücken, das das Vergangene vergißt und des Künftigen nicht denkt, bietet sie nicht. Das gewährt von allen Göttern nur der eine, Dionysos, der ‚Befreiende'; […] in der entfesselten Jubellust seiner Nachtfeier, da ist der Vollgenuß des Augenblicks, die Summe irdischer Seligkeit."[222]

Dieser Moment wird im Hauptfeld mit dem Zug des Dionysos verbildlicht. Der Gott steht neben seiner Braut Ariadne auf einem von Panthern gezogenen Wagen, der von links nach rechts fährt. Der Sänger Dithyrambos tritt halb auf den Wagen hinauf und lässt sich von Ariadne seine Schale auffüllen. Ein kleiner Eros mit Lyra in der Hand sitzt auf dem vorderen Panther und verspeist Weintrauben. Komos trägt eine Theatermaske auf dem Kopf, schwenkt den Thyrsos-Stab und lenkt die Deichsel des Wagens. Ein Kentaur läuft dem Zug voraus und trägt eine nackte Mänade auf dem Rücken, die sich zu Dionysos hinwendet. Weitere Personen und Wesen aus dem dionysischen Umfeld spielen auf diversen Musikinstrumenten und ergänzen die ausgelassene Szene.[223] In der Göttinger Universitätskunstsammlung hat sich eine Studie zu dem Hauptfeld erhalten (Kat. Nr. 21).

222 Droysen 1858, unpag.
223 Ebd.; Levin 1885, S. 507; Ricke-Immel 1978/80, Bd. 1, S. 26f., Kat.-Nr. 39, 40, Bd. 2, Abb. 38, 39.

XII. Alexander – Das platonische Gastmahl



Gastmahl des Plato

Alexander

Abb. 43 (XII): Hugo Bürkner nach Eduard Bendemann

Die rechte Westwand steht mit dem platonischen Gastmahl und der Hochzeit Alexanders des Großen symbolisch für das Ende der großen klassischen Antike, die ihren mythologischen Beginn im Kampf der Titanen gegen die Götter und dem Mythos von Prometheus hatte. Die Kultur und Politik des Hellenismus sowie die Geburt der Philosophie stehen im Mittelpunkt:

> „Schon begann die Philosophie nach den Kräften und Gesetzen, nach den Gedanken, welche die Dinge tragen und bewegen, zu forschen; versuchte […] ohne diese Götter und ihre heiligen Geschichten zu denken und auszusprechen. […] An Sokrates` Namen knüpft sich diese große Wendung im Griechenthum, die dann durch den hochblickenden Geist Plato`s und durch die tiefe und umfassende Welterforschung des Aristoteles vollendet worden ist.“[224]

In der Lünette wird eine Feier des Dichters Agathon dargestellt, die Platon in seinem *Symposion* schildert. Dabei führt Sokrates mit Agathon und bedeutenden Athenern eine Diskussion über die irdische und himmlische Liebe. Während im Hintergrund eine Statuette des Eros steht kommt der halb trunkene Alkibiades, ein schöner Jüngling und ein Liebling von Sokrates, von links mit einigen Nachtschwärmern in die Szene hinzu. Die Gesprächsrunde entwickelt sich zu einem Gelage, und alle bis auf Sokrates schlafen ein. Der alte Philosoph bleibt wach und geht am Morgen seinen täglichen Beschäftigungen nach.

> „Dieses Symposion hat der Maler gewählt, um darzustellen, wie jenem Philosophiren eine neue Welt von Gedanken sich entfaltete. Er stellt den Eros selbst mit zu der Gruppe derer, die von ihm sprechen, aber den Eros als Statue; der Gott ist nur ein Bild dessen, […], was nun die Hörenden bewegt und erfüllt; und nicht mehr auf das stumme Bild, sondern auf den sprechenden Sokrates, den Priester des rechten Eros, sind ihre Blicke und Gedanken gerichtet.“[225]

Im linken Zwickel sitzen Platon und Aristoteles neben einem Altar mit einer Opferflamme. Ein Götterbildnis ist aber nicht mehr vorhanden. In dem gegenüberliegenden Zwickel ist aus dem Götterbild eine Antiquität geworden. Auf den Stufen einer Ruine und neben einer zerbrochenen Säule sitzt die Allegorie der Forschung. Sie ist von Büchern umgeben, hat eine Fackel in der Hand und

224 Droysen 1858, unpag.
225 Ebd.

einen Stern über ihrer Stirn stehen. „Es ist das, was nach Alexander aus dem Griechenthum wurde.“[226] Das Hauptfeld zeigt die Hochzeit Alexanders mit Stateira in Susa. Nach seinen Feldzügen beschließt dieser, ein großes und versöhnliches Hochzeitsfest zu feiern, um sein Lebenswerk zu vollbringen und die von ihm eroberten Gebiete, zu einigen. Dabei vermählt sich der König mit Stateira, der Tochter des letzten Perserkönigs, und macht sie zu seiner Königin, indem er ihr ein Diadem aufsetzt. Auch seine Feldherren und tausende Soldaten aus seinem Heer vermählen sich mit den „Töchtern des Morgenlandes“. Das erhöht sitzende Königspaar ist von jubelnden und musizierenden Menschen umgeben. Auf der linken Seite gratulieren und huldigen Fürsten und Edle des Perserreiches dem Herrscherpaar während auf der rechten Seite alte Kampfgenossen von Alexander mit ihren neuen Ehefrauen goldene Kränze als Festgabe weihen. Die ganze Szene spielt nachts und wird von hellen Fackeln erleuchtet. Die Alexander-Hochzeit bezeichnet den Schluss der klassischen griechischen Antike. Das Heldentum des Achilles, welches in der Thetis-Hochzeit verkündet wurde, hat sich geschichtlich in Alexander verwirklicht, „dem königlichen Jüngling aus achilleischem Geschlecht“.[227] In der Göttinger Universitätskunstsammlung sind keine Studien zu diesen Wandbildern erhalten.

XIII.-XVIII. Die Allegorien

Auf den Wandflächen der Pfeiler an den Längsseiten des Ballsaals sind die Allegorien von insgesamt sechs freien Künsten angebracht. Auf der Nordwand befinden sich mit der Malerei, der Baukunst und der Bildhauerei die Bildenden Künste, während auf der Südwand mit der Tanzkunst, der Musik und der Schauspielkunst die transitorischen Künste dargestellt sind. Die sich gegenüber liegenden Idealgestalten stehen jeweils in einem Zusammenhang zueinander. Über ihnen sitzen zudem rechteckige Felder mit kleineren mythologischen Darstellungen und Figuren, die sich thematisch auf die Allegorien der Künste beziehen. Diese Wandbilder, welche von goldenen Statuetten gerahmt werden, und die Darstellungen der Künste, sind farbig auf goldenem Grund gemalt.[228]

> „Den Darstellungen der Künste sind als Unterschrift bekannte Schiller`sche Zeilen zugefügt, welche mit leichter Modification, wie sie hier erforderlich waren, so lauten:
>
> Das Leben soll sich frisch in Farben regen,
> Die Säule soll sich an die Säule reih`n,
> Der Marmor schmelzen unter Hammers Schlägen,
> Der leichte Tanz den muntern Reigen schlingen,
> Der Strom der Harmonien dir erklingen,
> Die Welt sich dir auf meiner Bühne spiegeln.“[229]

XIII. Die Grazien – Die Malerei

Die Malerei wird als junge Frau in antikem Gewand dargestellt, die sich mit ihrer rechten Seite auf einen Lorbeerstamm voller frischer Triebe lehnt. In ihrer linken Hand hält sie eine Farbpalette mit Pinseln. Zu ihren Füßen befinden sich zwei nackte Putten, die das Grundprinzip von Licht und Schatten und damit das künstlerische Prinzip des Helldunkel (Chiaroscuro) versinnbildlichen. Links neben der Allegorie sitzt ein Junge in heller Beleuchtung und blickt nach oben auf einen Lichtstrahl, der über ihnen in die Szene hineinfällt. Rechts schmiegt sich ein Mädchen mit einem schweren Kopftuch in den Schatten der Malerei und hält sich schützend eine Hand vor ihr Gesicht.

In dem Bild über der Allegorie sind in sitzender und ruhiger Haltung die drei Grazien abgebildet. Sie sind die Göttinnen der Anmut und die Dienerinnen von Hera und Aphrodite. Rechts hält Thalia eine Rose in ihrer Hand während Aglaia links eine Orange betrachtet. In der Mitte befindet sich Euphrosyne mit Blumen in ihrem Haar.[230] In der Göttinger Universitätskunstsammlung hat sich eine Studie zu den Grazien erhalten (Kat. Nr. 16r).

---

226 Ebd.

227 Ebd., vgl. allgemein Levin 1885, S. 507; Ricke-Immel 1978/80, Bd. 1, S. 25f., Kat.-Nr. 36, Bd. 2, Abb. 36; Achenbach 2007, S. 80-82.

228 Droysen 1858, unpag.; Levin 1885, S. 507; Ricke-Immel 1978/80, Bd. 1, S. 28-34, Kat.-Nr. 43-53, Bd. 2, Abb. 43-54; Aschenborn 1998, S. 25; Krey 2003, S. 75-80; Achenbach 2007, S. 40, 80-82.

229 Droysen 1858, unpag.

230 Ebd.; Levin 1885, S. 507; Ricke-Immel 1978/80, Bd. 1, S. 31, Kat.-Nr. 35, 42, 48, Bd. 2, Abb. 34, 42, 49.

XIV. Eros scheidet den Kampf der Elemente – Die Baukunst

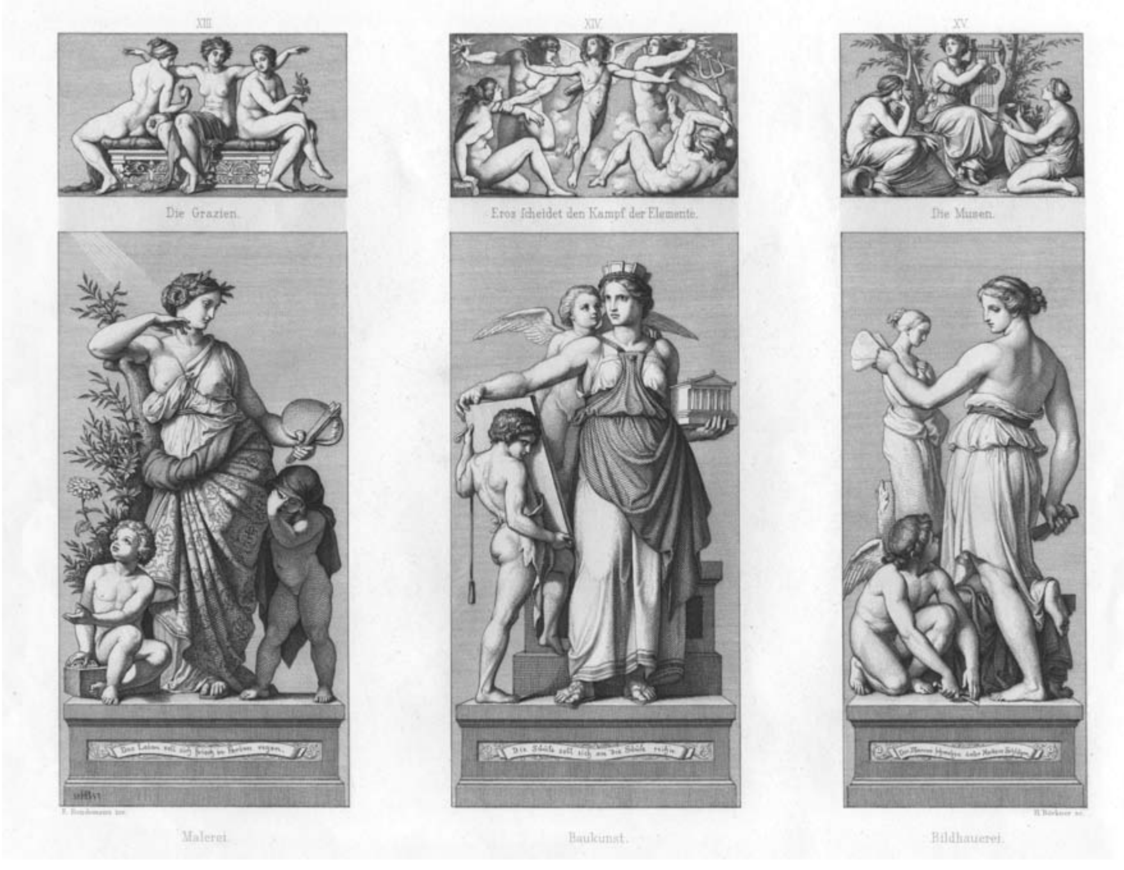


Abb. 44 (XIII-XV): Hugo Bürkner nach Eduard Bendemann
Die Grazien — Eros scheidet den Kampf der Elemente — Die Musen
Malerei — Baukunst — Bildhauerei

Die „Baukunst“ trägt ein Obergewand, welches wie eine Schürze und somit sehr handwerklich wirkt, und blickt in die Ferne. Schräg vor ihr hält ein Knabe, der ein Lot in der Hand hält, ihr eine Steinplatte entgegen. Von hinten flüstert ihr ein Genius ins Ohr und scheint sie zu inspirieren: „ihrem gesammelten tiefen Blick sieht man an, wie ihr nun erst die Welt des Schönen sich erschliesst; jener Schönheit vollendeter Eurhythmia, davon der dorische Tempel, den ihre Linke trägt, ein unübertroffenes Vorbild ist.“[231]

In der Darstellung über der Personifikation der Architektur scheidet Eros den Kampf der Elemente. Laut Droysen gab es zu Anbeginn der Zeit nur „das Chaos und Nacht und Todesgrauen, nicht Himmel noch Erde“.[232] Nachdem die Nacht nun Eros gebar, ertrug dieser die Einsamkeit und das Chaos der Elemente nicht und entschied sich, diese zu ordnen. Der abgebildete Kampf zeigt Eros in der Mitte, während links das Feuer die sitzende Erde packt und rechts die Blitze schleudernde Luft versucht, dem Wasser den Dreizack zu entreißen. Die Körperhaltung des Eros ist vergleichbar mit dem herabschwebenden Merkur des Raffael in der Villa Farnesina in Rom (1518-1519). Außerdem könnte sich Bendemann Anregungen bei den Allegorien der Elemente auf den Deckenfresken von Peter von Cornelius in der Glyptothek in München (1826 vollendet) gesucht haben.[233] In der Göttinger Universitätskunstsammlung haben sich zwei Studien zu der „Baukunst“ erhalten (Kat. Nr. 8, 17v).

---

231 Droysen 1858, unpag.
232 Ebd.
233 Ebd.; Levin 1885, S. 507; Ricke-Immel 1978/80, Bd. 1, S. 28f., 31, Kat.-Nr. 43, 49, Bd. 2, Abb. 43, 50.

XV. Die Musen – Die Bildhauerei

Die leicht bekleidete Bildhauerei steht vor einer noch unvollendeten Marmorskulptur der Psyche, einer Personifikation der Seele und des Atems. Sie blickt hinunter auf einen Genius, der ihren Meißel schärft und sie ansieht. Ihre linke Hand ruht auf der noch unfertigen Statue; „es wird eine Psyche werden, aber der Marmor lebt noch nicht, es fehlt noch der beseelende Hauch, der sie künstlerisch erwecken wird.“[234]

Das obere Wandfeld zeigt die drei Musen des älteren Mythos nach Pausanias: Mneme, Melete und Aoide. Links versinnbildlicht Melete das Sinnen, das Gedankenspiel und die Aufmerksamkeit, während Mneme rechts für die Erinnerung steht. Sie gibt mit einer Rolle und Griffel wieder, was sie empfängt. Aoide sitzt mit einer Lyra in der Mitte und verkörpert den Gesang und das Ausgestaltete des geschöpften Gedankens. „[...] was sie geschaffen, das lebt und der Lebenshauch in dem so Geschaffenen ist der Geist dessen, der es schuf.“[235] In der Göttinger Universitätskunstsammlung befindet sich eine Studie zu den Musen (Kat. Nr. 14r).

XVI. Die Horen – Die Tanzkunst



Abb. 45 (XVI-XVIII): Hugo Bürkner nach Eduard Bendemann

Die Horen	Eros vereinigt die Elemente	Die Parzen
Tanzkunst	Musik	Schauspielkunst

Die „Tanzkunst“ ist locker bekleidet und bewegt sich mit einem beschwingten Tanzschritt und leichter Drehung. Sie blickt auf den Knaben zu ihrer Seite. In einer entsprechenden Gegenbewegung tanzt der Junge mit Thyrsos-Stab und Castagnetten und gibt den Rhythmus vor. Die Flüchtigkeit des Momentes wird durch das flatternde Gewand der Allegorie betont.

Auf dem darüber liegenden Wandfeld sind die Horen dargestellt. Die Göttinnen der Jahreszeiten und des Zeitenwechsels sitzen auf umherziehenden Wolken. Thallo, die jüngste Schwester, verstreut Frühlingsblumen während Karpo an ihrem Ährenkranz erkennbar ist und für den Som-

[234] Droysen 1858, unpag.

[235] Ebd.; vgl. auch Levin 1885, S. 507; Ricke-Immel 1978/80, Bd. 1, S. 29, 31f., Kat.-Nr. 44, 50, Bd. 2, Abb. 44, 51; Achenbach 2007, S. 38-41.

mer steht. Opora oder Auxo trägt ein Füllhorn mit Früchten und einen Rebenkranz in ihrem Haar und verkörpert den Herbst. Die Armhaltung und die Komposition der Horen hat eine große Ähnlichkeit mit den drei Grazien von Raffael (1504/05). Es lassen sich allerdings auch Vergleiche mit antiken Darstellungen der drei Grazien aus der Kunst und der Skulptur ziehen.[236] In der Göttinger Universitätskunstsammlung sind keine Studien zu diesen Wandbildern vorhanden.

XVII. Eros vereinigt die Elemente durch die Harmonie – Die Musik

Die sitzende Musik, die nur mit einem Tuch ihre Beine bedeckt hat, blickt nach oben und greift dabei mit ihrer rechten Hand in ihren Schleier. Ihr Blick scheint entrückt, als würde sie nach etwas horchen. Sie ist umgeben von Musikinstrumenten und Notenblättern. Es scheint fast, als würde sie Eros lauschen, der im oberen Wandfeld die Elemente durch sein Spiel auf der Lyra und durch die Harmonie vereinigt. „Es ist die schönste und erhabenste der Harmonien, die der weltordnenden und welterhaltenden Liebe."[237]

Hier wird die Entwicklung, welche in dem Eros-Bild auf der gegenüberliegenden Nordwand ihren Anfang nahm, konsequent zu Ende geführt. Die „Erde" liegt mit reichem Füllhorn in den Armen des „Wassers", welches sich auf seinen Dreizack stützt und einen Schilfkranz in seinen Haaren trägt. Das Feuer hält seine Flamme nun in sicheren Fackeln und die Luft, deren Haupt von einem Sternenkranz umgeben ist, breitet ihre Schwingen friedlich über die anderen aus.[238] In der Göttinger Universitätskunstsammlung sind keine Studien zu diesen Wandbildern vorhanden.

XVIII. Die Parzen – Die Schauspielkunst

Die in ein antikes Gewand gekleidete „Schauspielkunst" trägt in ihrer linken Hand eine tragische und eine komische Theatermaske. In ihrer rechten Hand trägt sie einen Spiegel, den sie einem neben ihr stehenden Knaben entgegenhält. Die Gestalt der Schauspielkunst blickt auf den Jungen, der sich im Spiegel selber wiedererkennt. Diese Allegorie führt den Menschen also symbolisch ihr eigenes Spiegelbild vor Augen: Sie „zeigt die Welt in seinem Spiegel, die Welt menschlichen Treibens, menschlicher Leidenschaften und Thorheiten, die sittliche Welt."[239] Laut Droysen erinnert die Öllampe im Hintergrund an „jene grosse Kunstform, in der Mimik und Poesie, Decoration und Costum, Orchestik und Musik zusammenwirken und die Schauenden selbst mit ihrem Verständniss und ihrem Beifall wesentlich mit in Rechnung kommen."[240]

Im oberen Wandabschnitt sind die Parzen beziehungsweise Moiren zu sehen. Die Schicksalsgöttinnen spinnen, führen und durchschneiden den Faden des Lebens. Klotho sitzt links am Spinnrock, im Zentrum beschützt Lachesis den Lebensfaden und Atropos, die Unabwendbare, durchtrennt ihn schließlich rechts und beendet somit das menschliche Dasein.[241] In der Göttinger Universitätskunstsammlung befindet sich eine Studie zu den Parzen (Kat. Nr. 6v).

XIX- XX. Die Supraporten an den Schmalseiten

Auf der West- und Ostwand des Ballsaals werden in einem Zyklus von vier großen Wandbildern mit dazugehörigen Lünetten und Zwickeln bedeutende Momente der antiken griechischen Mythologie, Kultur und Geschichte erzählt. Ergänzt wird dieses Programm durch zwei Supraporten, die jeweils über den Türen der Schmalseiten angebracht sind. Auf der Westseite befindet sich Homer mit den drei Stämmen der Griechen während auf der gegenüberliegenden Wand, der Ostseite, die Allegorie der Poesie dargestellt ist.[242]

---

236 Droysen 1858, unpag.; Levin 1885, S. 507; Ricke-Immel 1978/80, Bd. 1, S. 29f., 32, Kat.-Nr. 45, 51, Bd. 2, Abb. 45, 52.
237 Droysen 1858, unpag.
238 Ebd.; Levin 1885, S. 507; Ricke-Immel 1978/80, Bd. 1, S. 30, 32, Kat.-Nr. 46, 52, Bd. 2, Abb. 48, 53.
239 Droysen 1858, unpag.
240 Ebd.
241 Ebd.; Levin 1885, S. 507; Ricke-Immel 1978/80, Bd. 1, S. 30, 32, Kat.-Nr. 47, 53, Bd. 2, Abb. 46, 47, 54.
242 Droysen 1858, unpag.; Levin 1885, S. 507; Ricke-Immel 1978/80, Bd. 1, S. 20-34, Kat.-Nr. 26-57; Aschenborn 1998, S. 25; Krey 2003, S. 75-80; Achenbach 2007, S. 40, 80-82.

XIX. Homer

Auf der Westwand, zwischen dem Alexanderfest und der Hochzeit der Thetis, liegt über der Tür ein Wandfeld, auf dem Homer und die Stämme der Griechen dargestellt sind. Das ikonographische Programm des Ballsaals, welches Bendemann und Droysen erdacht haben, findet in diesem Motiv gleichzeitig seinen Anfang und sein Ende.

> „Man weiss, was Homer den Griechen bedeutete. Wie immer in Stämme und Städte, in unzähliges Sonderleben getheilt, in Homer hatten sie den Ausdruck ihrer geistigen Einheit und es gab nichts Griechisches, das nicht in ihm seine Keime oder Vorbilder gefunden hätte. Von dem Vater Homer her klingt durch das Griechenthum der Ton der Schönheit und sittlichen Adels, jener Zauber des Idealen, wie er nie wieder ein Volksleben verklärt hat.“[243]

Eine Büste Homers steht hinter den drei griechischen Stämmen der Ionier, Aeoler und Dorer, die als Kindergestalten davor abgebildet sind. Trotz ihrer Differenzen sind sie unter dem Bildnis des Dichters in Harmonie vereint.[244] In der Göttinger Universitätskunstsammlung sind keine Studien zu diesem Wandbild vorhanden.



Abb. 46 (XIX): Hugo Bürkner nach Eduard Bendemann: Homer



Abb. 47 (XX): Hugo Bürkner nach Eduard Bendemann: Poesie

XX. Poesie

An der Ostwand ist über der Tür die Allegorie der Poesie abgebildet. Sie ist geflügelt, thront mit einem Buch auf ihrem Schoß auf den Wolken und hält eine Lyra an ihrer linken Körperseite. Mit ihrer linken Fußspitze berührt sie den Gipfel des Parnass. Die „Poesie“ sitzt somit zu Recht zwischen dem apollinischen und dionysischen Zug, denn beide sind inhaltlich und formal auf die Poesie und den Parnass bezogen. Sie steht außerdem Homer auf der Westwand genau gegenüber. „Es mag das Griechenthum auch anders, nach praktischen und pragmatischen Gesichtspunkten betrachtet werden können; der Maler fasste es – das Bild des Homer zeugt dafür – in der Fülle seiner

243 Droysen 1858, unpag.

244 Ebd.; Levin 1885, S. 507; Aschenborn 1998, S. 25; Krey 2003, S. 78, 80; Achenbach 2007, S. 40.

Poesie, seiner idealen Bezüge."[245] Die Darstellung der Poesie erinnert in ihrer Grundanlage an Raffaels *Allegorie der Poesie* in der Stanza della Segnatura in Rom (Vatikan, Deckenfresko zwischen 1508-1511). Ute Ricke-Immel zufolge hat Bendemann diese 1830/31 auf seiner Italienreise in Rom gesehen.[246] Außerdem hat Bendemanns Lehrer Wilhelm Schadow 1826 einen programmatischen *Genius der Poesie* gemalt.[247] Die Poesie erweist sich hier wie auch in anderen Bildprogrammen Bendemanns (z. B. der späten Ausmalung des ersten Cornelius-Saals in der Berliner Nationalgalerie; vgl. die Einführung zu Kat. 45-52) als romantische Leitkunst.[248] In der Göttinger Universitätskunstsammlung sind keine Studien zu diesem Wandbild vorhanden.

Claudia Amthor

[245] Droysen 1858, unpag.

[246] Ricke-Immel 1978/80, Bd. 1, S. 28.

[247] Wilhelm von Schadow: *Genius der Poesie*, 1826, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin Brandenburg – siehe hierzu Hörisch 1979, S. 41-47.

[248] Droysen 1858, unpag.; Levin 1885, S. 507; Ricke-Immel 1978/80, Bd. 1, S. 27f., Kat. Nr. 41, Bd. 2, Abb. 41; Krey 2003, S. 77.

Kat. Nr. 6 recto: Tanzender weiblicher Akt

Bleistift, schwarze Kreide, weiß gehöht, braunes Papier, 237 x 153 mm; unten: 156 mm oben: 153 mm, linke Kante bogenförmig beschnitten, Schmutzrand an oberer rechter und unterer Kante, Einstichloch in rechter oberer Ecke, kleiner Einriss an linker unterer Ecke, dunkler Fleck in Mitte der rechten Kante, helle Flecken in rechter Bildhälfte, heller Schatten in linker unterer Ecke, helle Schattenflecken in rechter oberer Ecke

Inv. Nr.: H 1977/35r
1977 im Londoner Kunsthandel erworben

Das Blatt zeigt eine Vorzeichnung für die rechte Figur des Reihentanzes im Fries *Musische Spiele* (III). Die auf ihrem rechten Fuß stehende, unbekleidete Frau ist dem Betrachter zugewandt und hat ihr linkes Bein leicht verdreht und nach hinten angewinkelt. Sie führt ihren linken Arm vor ihren Oberkörper nach rechts und hält ihn vor sich auf Höhe ihres Gesichts, welches nur im Profil zu erkennen ist, da sie ihren Kopf nach rechts gedreht hat. Ihren rechten Arm streckt sie seitlich nach unten von ihrem Körper weg und ergreift dabei die Hand einer weiteren Person, deren Arm vom rechten Bildrand abgeschnitten wird.

Der instabile Stand der Frau sowie die ausgeprägte Drehung und Bewegung in ihrem Körper kennzeichnen sie als Tänzerin. Im Fries gehört sie dementsprechend zu einer Gruppe von Tänzern in der rechten Bildhälfte. Im Gegensatz zur fertigen Fassung ist die Frau in der Vorzeichnung unbekleidet. Da der linke Rand des Blattes bogenförmig beschnitten ist und die Kante mitten durch den fragmentarischen Unterarm einer weiteren Person verläuft, könnte das Blatt ursprünglich größer gewesen sein und auch die mittlere Tänzerin des Frieses abgebildet haben, welche sich links von der äußeren Tänzerin im Zentrum des Reigens befindet. Die Zeichnung wirkt trotz ihrer Skizzenhaftigkeit fein ausgearbeitet. Es gibt eine scharfe Konturlinie. Am linken Fuß scheinen daran allerdings einige Korrekturen vorgenommen worden zu sein und die rechte Hand ist nur in groben Zügen angedeutet. Es gibt Überschneidungen zwischen den Linien dieser rechten Hand und denen der linken Hand der weiteren Tänzerin. Der linke Unterarm des weiblichen Aktes wird von der Konturlinie der rechten Schulter durchschnitten und ist ebenso wie die linke Hand weniger plastisch als der Rest des Körpers ausgearbeitet. Schattierungen und Plastizität werden vor allem durch grobe Schraffuren und verwischte Kohlepartien sowie durch Höhungen mit weißer Kreide an Brüsten, Bauch und Hüfte angegeben.

Claudia Amthor

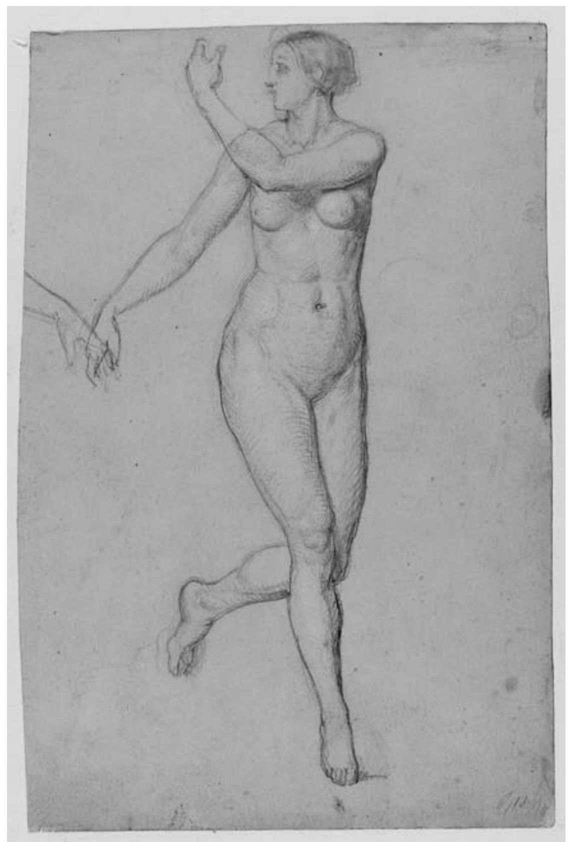
Kat. Nr. 6 verso: Gewandstudie

Bleistift, helle Flecken auf dem gesamten Blatt

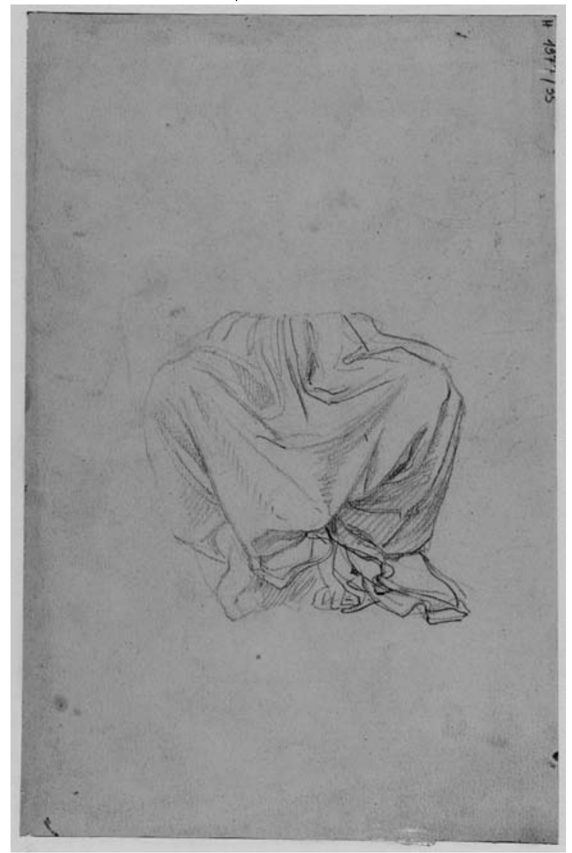
Inv. Nr.: H 1977/35v

Das vorliegende Blatt zeigt eine Gewandstudie, die sich vermutlich auf die Parze Lachesis in der Darstellung der drei Parzen über der Allegorie der Schauspielkunst (XVIII) bezieht: Zu sehen ist ein drapierter, sitzender Unterkörper, der von einem Rock umhüllt wird. Man kann die Umzeichnungen der Knie erahnen, nackte Körperpartien sind nicht zu sehen. Die Gewandstudie ist in Frontalansicht dargestellt. Das Hauptaugenmerk konzentriert sich auf den Fall der Falten und die Schattenbildung.

Katharina Timpe



Kat. Nr. 6r: H 1977/35r.



Kat. Nr. 6v: H 1977/35v.

Kat. Nr. 7: Gewandstudien zu kniender Figur

Bleistift, schwarze Kreide, weiß gehöht, bräunliches Papier, 235 x 164 mm, linke untere Ecke abgerissen und geknickt, linker und unterer Rand gerissen und leicht verschmutzt, in der linken unteren und rechten oberen Ecke Einstichlöcher, an der linken Kante Wasserrand und in der linken oberen Ecke kleiner brauner Fleck, Wasserfleck unter der Gewandstudie

Inv. Nr.: H 1977/95
1977 im Londoner Kunsthandel erworben

Das Blatt zeigt die Gewandstudie zu einer knienden männlichen Figur, die sich links neben dem Altar in dem Fries *Musische Spiele* (III) im Ballsaal befindet. Die Figur hat in der ausgeführten Fassung einen Dolch in ihrer Hand und ist dabei, ein Opfer auszuführen.

Die Vorzeichnung konzentriert sich auf den Unterkörper, der in ein Gewand gehüllt ist. Es ist eindeutig, dass beide Gewandstudien auf der Zeichnung zur selben Figur gehören. Das rechte Bein kniet auf dem Boden und das linke ist angewinkelt. Die Linie der Beine, vor allem des rechten Knies, scheinen durch den Stoff durch. Im Bereich zwischen den Oberschenkeln sind die Falten gröber angedeutet und die Schattierungen weiter ausgearbeitet. Die Studie im oberen Bereich ist kleiner und flüchtiger ausgeführt; die Füße sind nur angedeutet. Die Gewandstudie im unteren Bereich des Blattes ist dagegen größer dargestellt und sehr viel feiner ausgeführt. Die Schattierungen sind sorgfältiger angelegt und auch der Fall der Falten wurde deutlicher ausgeführt. Man kann hier die Stofflichkeit sehr genau erkennen.

Katharina Timpe

Kat. Nr. 8: Studien zweier weiblicher Arme

Bleistift, bräunliches Papier, 221 x 286 mm Einstichloch in der Mitte der oberen Kante, Knick an rechter unterer Ecke und linker oberer Ecke, Einriss an oberer Kante; kleine helle Flecken an unterer Kante und rechter Bildhälfte, Gebrauchsspuren rechts und links auf dem Blatt, untere und linke Kante gerissen und leicht verschmutzt

Inv. Nr.: H 1977/16
1977 im Londoner Kunsthandel erworben

Das Blatt zeigt eine Vorzeichnung zur *Hochzeit* (IV) an der Nordwand des Ballsaals des Dresdner Schlosses. Sie bezieht sich auf die Frau rechts im Fries, welche von einem geflügelten Kind begleitet wird.

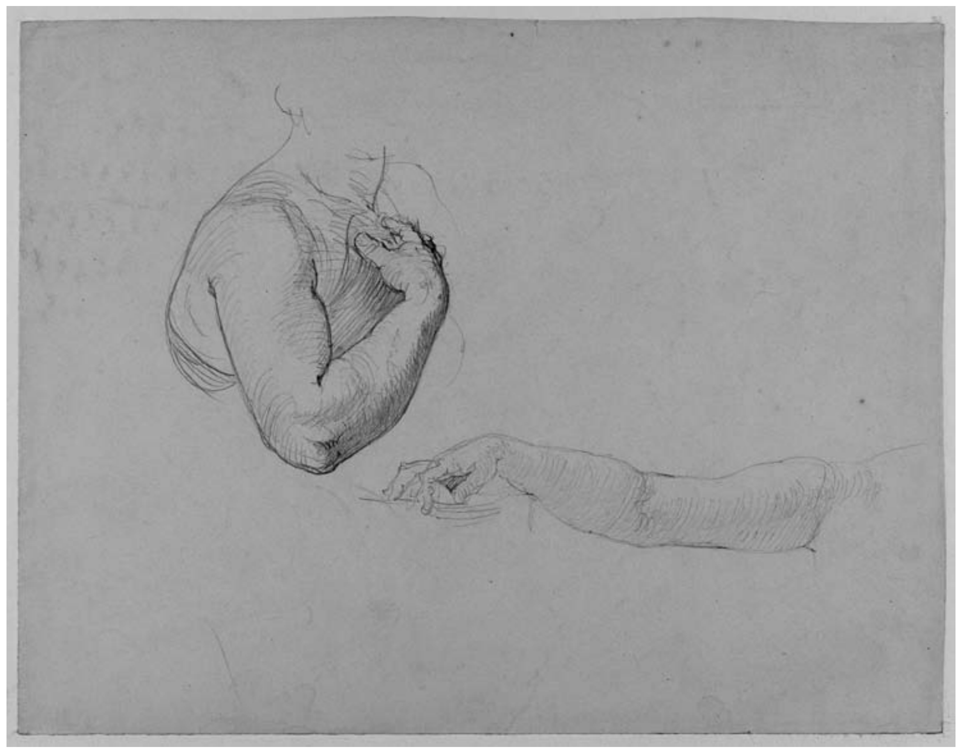
Zu sehen ist die Studie eines weiblichen Oberkörpers, welcher sich nach rechts wendet. Mit dem muskulös ausgearbeiteten rechten Arm hält die weibliche Person eine Stoffdraperie an der Brust fest. Die Zeichnung ist skizzenhaft ausgeführt. Der Kopf, die Brust und der linke Arm sind nur schemenhaft angedeutet.

Rechts unter der Studie befindet sich eine weitere Vorzeichnung eines ausgestreckten rechten Armes, bei der es sich vermutlich um eine Vorzeichnung zur Personifikation der Baukunst (XIV) an der Nordwand des Ballsaals handelt. Die Hand des Armes ist leicht angewinkelt und stützt sich auf einen kubischen Körper, von dem lediglich die Oberkante angedeutet ist. Auch diese Studie ist skizzenhaft ausgeführt.

Elisa Jubert



Kat. Nr. 7: H 1977/95



Kat. Nr. 8: H 1977/16

Kat. Nr. 9 recto: Aktstudien einer sitzenden Frau; Detailstudien

Bleistift, schwarze Kreide, weiß gehöht, bräunliches Papier, 315 x 243 mm, kleine braune Flecken auf dem ganzen Blatt, dunkle Schmutzränder, rechte und obere Kante gerissen, dunkler Streifen auf rechter Seite und am unteren Rand, Wasserrand, bez.: 2 ¼ Stunden

Inv. Nr.: H 1977/65r
1977 im Londoner Kunsthandel erworben

Dieses Blatt wird von einer Vorzeichnung für Amphitrite dominiert, die sich in der zentralen Göttergruppe im Fries *Opfer* (V) über dem ersten Fenster auf der südlichen Längswand des Ballsaals befindet. Es handelt sich um einen sitzenden weiblichen Akt im Dreiviertelprofil. Mit schnellen, aber sicheren Strichen und Linien wird der nackte Körper der Meeresnymphe erfasst, die schon exakt die Position innehat, die sie auch im Fries einnimmt. Der linke Arm ist angewinkelt und hoch aufgestützt während die linke Hand locker vor dem Körper hängt. Der rechte Arm liegt eng am Oberkörper an und wird unter der Brust nach links geführt. Die Frau setzt den linken Fuß vor ihren rechten. Im ausgeführten Fries trägt sie Haarschmuck und ist mit einem Tuch bekleidet, welches sie über ihren Unterkörper gelegt hat. Mit dem Blatt Kat. Nr. 11v befindet sich in der Göttinger Universitätskunstsammlung dazu eine passende Gewandstudie.

Unter der Hüfte der zentralen Figur auf dem Blatt wird deren vorderer Fuß erneut dargestellt, während in der linken unteren Ecke eine vergrößerte Detailstudie ihrer linken Hand zu erkennen ist. Am rechten Seitenrand sind zwei Skizzen ihres Kopfes zu sehen. Auf dem Blatt befinden sich weitere Kopf-, Arm- und Handstudien, die nicht zu Amphitrite gehören.

Über der Detailstudie der linken Hand der Amphitrite ist zudem eine kleine Personengruppe zu erkennen, die ein Kreuz hält und mit einigen kurzen Linien nur grob angedeutet ist. Es ist unklar, in welchen Kontext diese weiteren Skizzen und Studien gehören. Im unteren Teil des Blattes ist in flüchtigen und wenigen Strichen ein sitzender männlicher Akt gezeichnet. Es könnte sich, nach Anlage und Körperhaltung zu urteilen, vielleicht um Poseidon handeln, der sich im Opferfries neben seiner Gattin befindet.

Claudia Amthor

Kat. Nr. 9 verso: Gewandstudie

Bleistift, schwarze Kreide, weiß gehöht, laviert, bez. (oben rechts): „5“

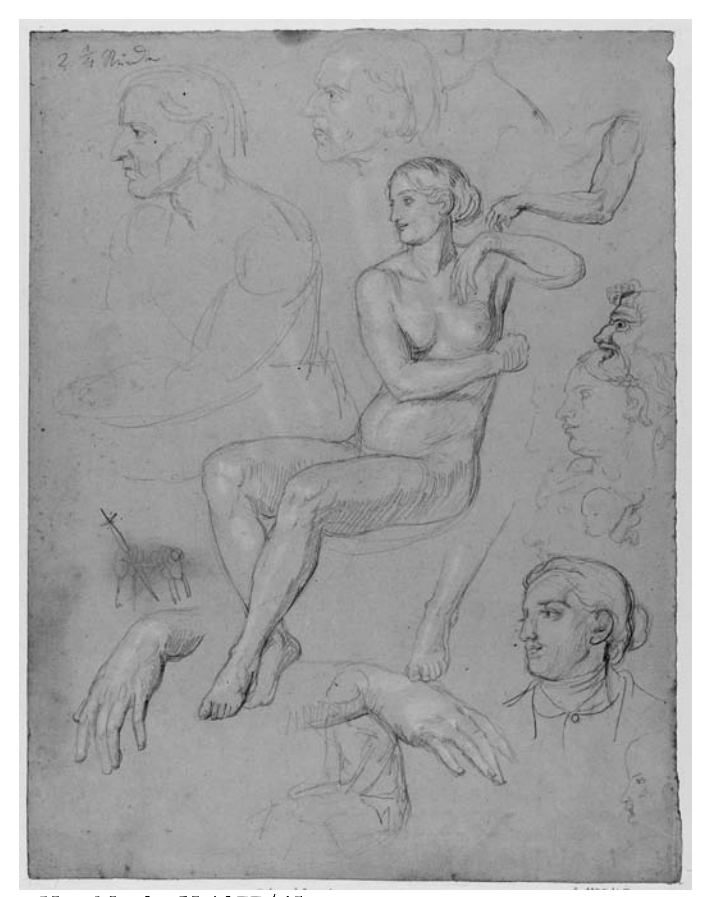
Inv. Nr.: H 1977/65v

Das Blatt zeigt die Gewandstudie eines Rocks. Das Spiel von Licht und Schatten verdeutlicht die Tiefe der Falten. Unter dem Gewand hebt sich das linke Bein einer Figur hervor. Auch das rechte Bein lässt sich erahnen. Es scheint als würde sich die Figur in einer Schrittstellung befinden. Beine und Oberkörper sind weggelassen, die Konzentration liegt auf dem Faltenwurf des Gewandes.

Auf der rechten Seite des Blattes befinden sich zwei weitere, nur sehr schematisch ausgeführte Gewandstudien.

Da sich auf der Rectoseite des Blattes eine Vorzeichnung zur Figur der Amphritrite für den Fries *Blutige und unblutige Opfer* (V) befindet, kann man davon ausgehen, dass auch diese Gewandstudie dem Umfeld des Dresdner Schlosses zuzuordnen ist.

Elisa Jubert



Kat. Nr. 9r: H 1977/65r



Kat. Nr. 9v: H 1977/65v

Kat. Nr. 10 recto: Aktstudien eines Mannes, mit einem Stock ausholend; Kopfstudie

Bleistift, braunes Papier, 304 x 251 mm
oberer Rand in unregelmäßigen Abständen eingerissen, zwei stärkere Einrisse in rechter oberer Ecke, kleine Abschürfungen in rechter unterer Ecke sowie an der linken Kante, kleine dunkle Flecken verteilt auf dem gesamten Blatt, Gebrauchsspuren und leichte Knicke vom Greifen des Blattes im unteren Bereich

Inv. Nr.: H 1977/17r
1977 im Londoner Kunsthandel erworben

Das Blatt zeigt wahrscheinlich eine Vorstudie zum Hammerschwinger des Stieropfers im Fries *Blutige und unblutige Opfer* (V) an der südlichen Längswand des Ballsaals. Dort sind in der Mitte zwei Götterpaare dargestellt, denen die Opfer – das Stieropfer sowie Wein und Früchte – dargebracht werden. Es soll sich hier um die vierte stehende Person von links handeln, direkt über dem Stierkopf. Der Mann blickt nach unten und holt mit einer Axt zum Schlag aus.

Auf der Vorzeichnung erkennt man drei Studien zum Oberkörper eines nackten Mannes. Der Oberkörper erscheint in seiner Haltung jeweils fast gleich: Der Brustbereich ist angespannt, beide Hände umfassen einen Stock und holen zum Schlag aus. Dadurch entsteht eine leichte Linksdrehung im Körper. Die linke Hand umgreift den Stock von hinten und die rechte von vorn. Der Blick der Figuren ist ebenfalls vergleichbar, lediglich die Haare sind unterschiedlich ausgearbeitet. Am linken unteren Rand ist zudem eine Kopfstudie abgebildet, welche physiognomische Ähnlichkeiten mit dem Kopf des Hammerschwingers aus dem Fries aufweist. Der Kopf ist in Frontalansicht dargestellt. Am linken oberen Bildrand befindet sich überdies die flüchtige Skizze zu einer Person, die, auf Arme und Beine gestützt, an etwas entlang klettert.

Alle Studien sind skizzenhaft angelegt, besonders die Gesichter. Lediglich die Muskelpartien sind etwas feiner ausgearbeitet.

Katharina Timpe

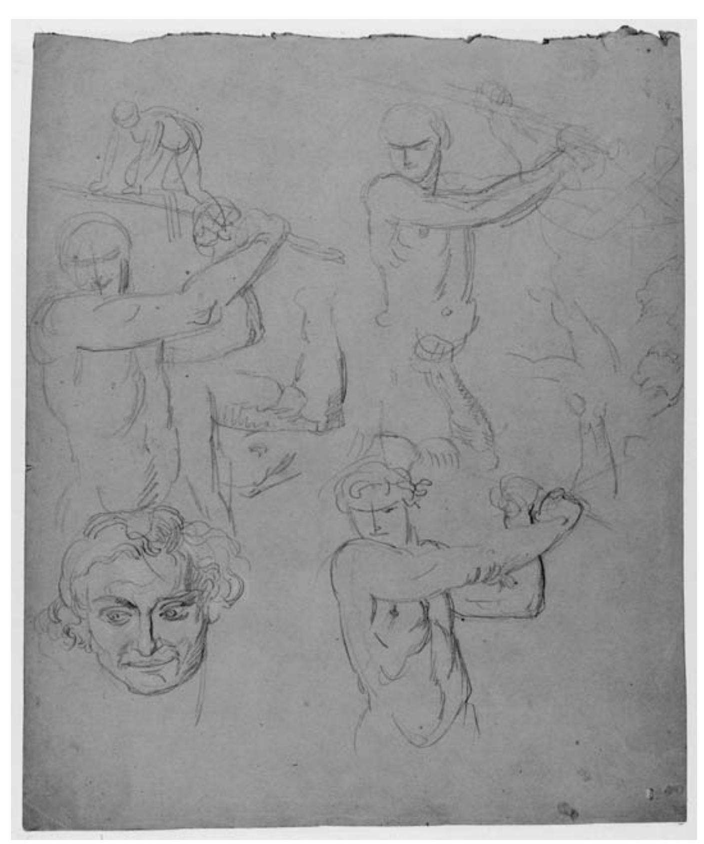
Kat. Nr. 10 verso: Gewandstudien

Bleistift

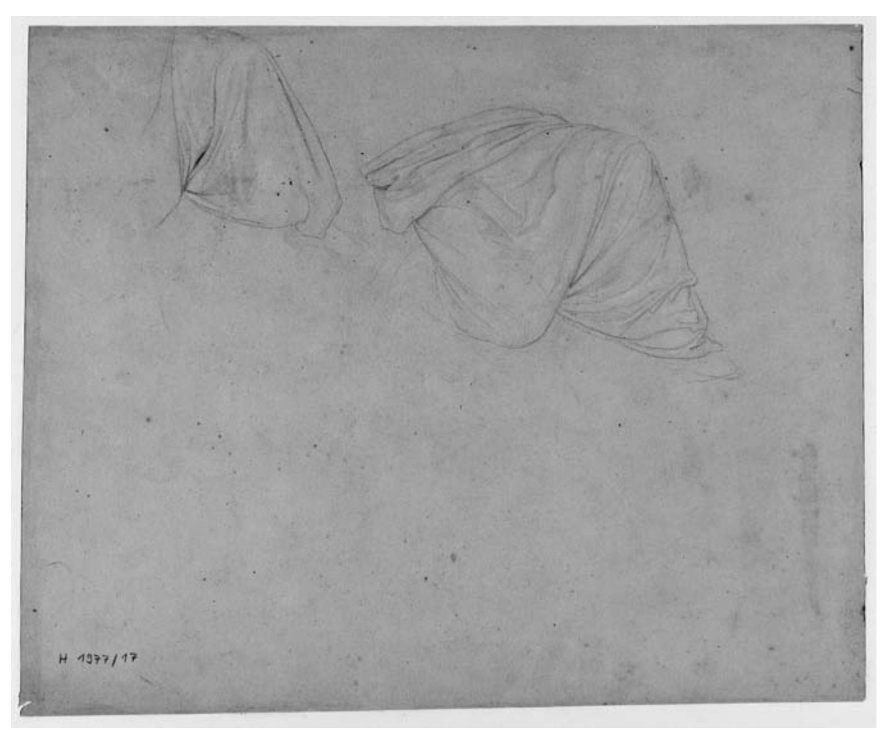
Inv. Nr.: H 1977/17v

Auf diesem Blatt sind zwei Gewandstudien erkennbar, deren Zugehörigkeit unklar ist. Es handelt sich bei der größeren Studie um ein drapiertes Tuch, welches über die Beine einer knienden Person fällt. Das linke Bein ist nach vorne gestellt, während das rechte Knie aufliegt. Das Gewand spannt sich vor allem an den Knie- und Schienbeinpartien und wirft tiefe Falten zwischen den Beinen. Ein Stoffbausch liegt auf den Oberschenkeln am Übergang zur Hüfte auf. Links dieser Studie wird der vordere Teil dieser Skizze etwas verkleinert wiederholt. Da jegliche Angaben zu unbekleideten Körperpartien fehlen, scheint sich Bendemann hier auf das Gewand und seinen Faltenwurf konzentriert zu haben. Er benutzt dafür feine und genau gesetzte Linien und gestaltet die Studie trotz ihres skizzenhaften Charakters recht ausführlich. Durch helle Schraffuren und weiße Höhungen wird Plastizität angegeben. Die auf diesem Blatt gezeichneten Gewandpartien können nicht genau zugeordnet werden. Da die Studien auf der Vorderseite des vorliegenden Blattes (Kat. Nr. 10r) aber zum Opferfries über dem ersten Fenster auf der südlichen Längswand des Ballsaals gehören, kann auch bei den vorliegenden Gewandstudien von einem Dresdner Kontext ausgegangen werden.

Claudia Amthor



Kat. Nr. 10r: H 1977/17r



Kat. Nr. 10v: H 1977/17v

Kat. Nr. 11 recto: Studien eines Flöte blasenden Knabenaktes; Arm-, Hand- und Kopfstudien

Bleistift, weiß gehöht, Kohle oder schwarze Kreide, graues Papier, 294 x 227 mm, Ausriss an oberer rechter Kante, Schmutzrand an rechter Kante, dunkle Flecken, Schatten am unteren Rand, hellere Schatten, Flecken am linken Rand

Inv. Nr.: H 1977/5r
1977 im Londoner Kunsthandel erworben
– siehe Farbtafel V

Das Blatt zeigt eine ausgearbeitete Vorzeichnung zu dem vorderen Flötenspieler aus der Opferszene (V) an der südlichen Längswand des Ballsaals. Der Körper ist im Rückenprofil zum Betrachter gedreht. Seine linke Hand stützt er in die Hüfte, während er mit seiner rechten Hand sein Blasinstrument an den Mund hält und darauf spielt. Droysen 1858, unpag., weist das fanfarenförmige Instrument als „bakchische Flöte“ aus. Die Zeichnung konzentriert sich auf die Haltung des Oberkörpers und auf die Stellung von Stand- und Spielbein, besonders aber darauf, wie die Flöte an den Mund geführt wird. Die Füße des Knabenaktes sind weggelassen. Ebenso wird die Flöte nur angedeutet.

Desweiteren befinden sich auf dem Blatt links und rechts des Knabenaktes weitere Arm-, Hand- und Kopfstudien. Links von der Figur sieht man zwei Versionen eines linken angewinkelten Armes. Diese Studien gehören vermutlich zu einem weiteren Flötenspieler in der Opferszene. Weiterhin befindet sich auf dem Blatt eine Studie zu einer in die Hüfte gestützten Hand, die dem Flötenspieler zuzuordnen ist. Eine weitere Handstudie mit angedeutetem Instrument auf der linken Seite ist dem zweiten Flötenspieler in der Opferszene zuzuschreiben. Rechts von der zentralen Figur befinden sich zwei Detailansichten des Kopfes in größerem Maßstab und eine weitere Skizze zu der Hand, welche die Flöte hält. Zudem befindet sich auf der Vorzeichnung eine weitere, sehr flüchtig ausgeführte Skizze eines Kopfes, welcher mit Weinlaub bekränzt ist – möglicherweise eine Dionysosdarstellung. Dionysos ist an der Ostwand des Ballsaals zu sehen (XI).

Elisa Jubert

Kat. Nr. 11 verso: Gewandstudien

Bleistift, weiß gehöht, bez.: „23/24“ (links unten)

Inv.-Nr.: H 1977/5v

Die Gewandstudien auf diesem Bogen gehören zu Amphitrite, die in der zentralen Göttergruppe im Opferfries (V) über dem ersten Fenster auf der südlichen Längswand des Ballsaals sitzt. Die Gattin des Poseidon ist nur mit einem Tuch bekleidet, welches auf ihren Beinen liegt. Auf dem vorliegenden Blatt ist der Unterkörper einer sitzenden Frau zu erkennen, die ihre Beine zur Seite gewandt und ein Tuch darüber gelegt hat. Der Stoff liegt locker auf den Oberschenkeln auf und fällt dann schwer über die Knie und Schienbeine nach unten. Dabei wirft er tiefe und große Falten zwischen ihren Beinen. Das skizzierte Gewand stimmt genau mit der ausgeführten Variante auf dem Fries überein. Bendemann konzentriert sich bei dieser Studie mehr auf den Faltenwurf als auf den Körper von Amphitrite. Eine zugehörige Aktstudie hat sich in der Göttinger Universitätskunstsammlung erhalten (vgl. Kat. Nr. 9r).

In der rechten unteren Hälfte des vorliegenden Blattes wird das Gewandmotiv in wenigen flüchtigen Strichen wiederholt. Der Fokus liegt hier auf der zusammengerafften Partie des Tuches auf dem Schoß von Ampihitrite, welche in der oberen Studie fehlt. Der Frauenkörper wird in der Hauptstudie mit nur wenigen Strichen am Hüftansatz und am linken Fuß teilweise angedeutet. Die Plastizität des Faltenwurfes und des Stoffes wird durch feine Schraffierungen, weiße Höhungen und größere Farbflächen erreicht. Die zweite Skizze ist in wenigen und sehr flüchtigen Strichen ausgeführt.

Claudia Amthor



Kat. Nr. 11r: H 1977/5r



Kat. Nr. 11v: H 1977/5v

Kat. Nr. 12: Männlicher Rückenakt und Kopf

Bleistift, weiß gehöht, bläuliches Papier, 326 x 254 mm, Knickspuren in linker unterer und linker oberer Ecke, kleine Ausrisse an unterer Kante, zwei Einrisse an unterer Kante, Einstichloch an oberer Kante, rechte untere Ecke stark verschmutzt und abgerieben, leichte Verschmutzungen in linker unterer Ecke

Inv. Nr.: H 1977/44
1977 im Londoner Kunsthandel erworben

Das Blatt zeigt die Studie eines männlichen Rückenaktes. Die Zeichnung ist möglicherweise eine Vorzeichnung des Fackelträgers auf dem Hochzeitsfries (IV) im Ballsaal des Dresdner Schlosses (ältere Zuschreibung: OPAL).

Der rechte Arm der Figur ist vom Körper abgewinkelt und die rechte Hand scheint auf etwas gestützt zu sein. Der nach links gewandte Kopf und auch der linke Arm sind nur schemenhaft angedeutet. Über dem abgewinkelten Arm des Rückenaktes befindet sich eine weitere Detailstudie zum Kopf.

Aufgrund der Neigung des Oberkörpers nach links und auch der Haltung des rechten Armes der Studie ist die Zuordnung zum Fackelträger zweifelhaft. Im Hochzeitsfries hält der Fackelträger in seiner linken Hand die Fackel, wobei der Arm angewinkelt ist. Eine weitere Fackel hält die Figur in der herunterhängenden rechten Hand. In der Vorzeichnung ist demgegenüber weder der linke Arm angewinkelt noch der rechte Arm nach unten gestreckt.

Elisa Jubert

Kat. Nr. 13: Studien zu einem hockenden Knabenakt; mit dazugehörigen Kopf- und Handstudien

Bleistift, weiß gehöht, bräunliches Papier, 311 x 240 mm, linke und untere Kante gerissen, dabei untere Kante sehr unregelmäßig gerissen, auf der rechten Seite mittig Ausriss. Knick in der linken oberen Ecke, alle Kanten mit leichtem Schmutzrand, helle und dunkle Flecken über das gesamte Blatt verteilt, Schatten an der unteren Kante und helle Querstreifen (Querschatten) in der oberen Hälfte des Blattes

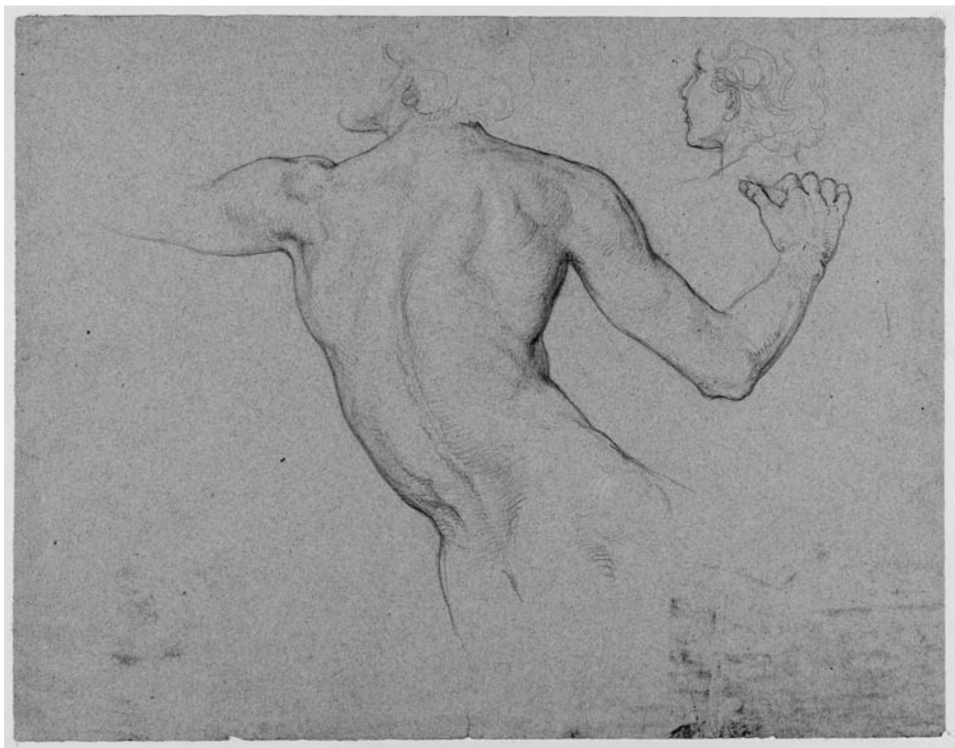
Inv. Nr.: H 1977/46
1977 im Londoner Kunsthandel erworben

Das Blatt zeigt Studien zu den beiden Knaben, die sich im Fries „Blutige und unblutige Opfer" (V) in der Mitte zwischen Poseidon und Demeter befinden. Der vom Betrachter aus linke Knabe kniet, hält die Muschel und schaut zu Demeter auf. Anstelle von Beinen hat er einen Fischschwanz. Der rechte Knabe schaut sitzend zu dem Opfer und hat beide Arme um sein rechtes Knie geschlagen. Statt der Füße hat er Flossen.

Bendemann hat seine Modelle ohne die später vorgenommenen, fischförmigen Veränderungen gezeichnet. Oben links befindet sich eine Oberkörperstudie für den Knaben mit dem Fischschwanz. Dessen Bauch überschneidend ist rechts daneben eine detailliertere Studie zu seinem Kopf gesetzt. Darunter sieht man zart angedeutet den anderen Knaben, ebenso rechts oben und unten. Auf der linken Bildhälfte im unteren Bereich findet sich eine weitere Studie zu dem Knaben mit dem Fischschwanz, diesmal konzentriert sich Bendemann auf die Armhaltung.

Insgesamt wirkt das Blatt skizzenhaft, was man etwa an den unterschiedlichen Ausschnitten der Knaben erkennen kann. Bei dem im Fries rechts befindlichen Jungen konzentriert sich die Studie hauptsächlich auf die Armhaltung. Rechts unten kann man weitere Korrekturen erkennen.

Katharina Timpe



Kat. Nr. 12: H 1977/44



Kat. Nr. 13: H 1977/46

Kat. Nr. 14 recto: Kniender weiblicher Akt, ein Blatt und einen Stift haltend

Bleistift, bräunliches Papier, 258 x 198 mm
Alle Ecken bis auf untere linke abgerissen, mehrere kleine Löcher auf ganzem Blatt

Inv. Nr.: H 1977/51r
1977 im Londoner Kunsthandel erworben

Das Blatt zeigt eine sehr sorgfältig ausgeführte, mit präzisen Umrisslinien angelegte Studie zu den Musen an der Nordwand des Ballsaals des Dresdner Schlosses (XV). Es bezieht sich auf die Muse rechts im Wandbild.

Der weibliche Akt ist im Profil nach links dargestellt. Die Figur hockt auf ihrem linken angewinkelten Bein, den Fuß hat sie stützend aufgestellt. Das rechte Bein ist angewinkelt aufgestellt und der Fuß steht fest auf dem Boden. Ihren linken Unterarm hat sie auf den Oberschenkel gestützt. Mit der linken Hand hält die Figur ein Blatt Papier. Der rechte Arm ist angewinkelt und in der rechten Hand hält sie einen Stift. Der Kopf ist nach oben geneigt.

Elisa Jubert

Kat. Nr. 14 verso: Männlicher Akt und Armstudie

Bleistift

Inv. Nr.: H 1977/51v

Das Blatt zeigt die Vorstudie zu einer Figur aus der Opferszene auf der südlichen Längswand des Ballsaals (V). Sie bezieht sich auf den Mann, der ganz links den Stier mit der Hand an ein Horn packt, um das Ritual der Opferung vorzubereiten.

Zu sehen ist ein ganzfiguriger Männerakt im Profil. Mit seinem linken, leicht angewinkelten Bein steht er fest auf dem Boden, während das rechte Bein langgestreckt nach vorn auf dem Boden steht. Sein Oberkörper ist nach vorn gebeugt. Der rechte Arm ist nach vorn gestreckt und mit der Hand scheint er nach etwas zu greifen, was eine Gegenbewegung ausführt, da der Körper sehr angespannt erscheint. Der linke Arm der Figur ist nur angedeutet. Der Kopf ist leicht nach rechts geneigt.

Rechts neben der Vorstudie befindet sich eine weitere Studie eines rechten Armes, die sich auf dieselbe Figur bezieht. Sie ist nur mit sehr leichten Strichen ausgeführt.

Da die Studie sehr skizzenhaft ausgeführt und Beine und Füße nur angedeutet sind, liegt der Schwerpunkt auf der Erfassung der Neigung des Oberkörpers und der Ausprägung der Muskulatur.

Elisa Jubert



Kat. Nr. 14r: H 1977/51r



Kat. Nr. 14v: H 1977/51v

Kat. Nr. 15 recto: Studien zu einer männlichen Aktfigur, die sich auf einen Stab stützt

Bleistift, bräunliches Papier, 226 x 141 mm
kleine helle Flecken, kleiner Knick in der linken, oberen Ecke

Inv. Nr.: H 1977/49r
1977 im Londoner Kunsthandel erworben

Bei dem vorliegenden Blatt handelt es sich möglicherweise um eine Studie für die stehende männliche Figur neben der dritten Säule von links auf dem Fries *Alter* an der südlichen Längswand des Ballsaals. Die ältere, bekleidete Person mit Bart ist im Profil abgebildet und stützt sich auf einen Stab.

Auf dem Blatt erkennt man zwei Aktstudien von männlichen Personen, die sich auf einen Stab stützen und im Profil gezeichnet sind. Die Figur im Vordergrund steht leicht nach vorne gebeugt und umschlingt mit ihren Armen den Stab, auf den sie sich stützt. Im Bereich des Oberkörpers hat der Künstler versucht, die Muskelpartien präzise auszuarbeiten, die Beine sind dagegen nur angedeutet. Der männliche Akt dahinter stützt die rechte Hand auf den Stab, die linke ist nach vorne ausgestreckt. Auch hier ist die Rückenpartie sehr genau ausgearbeitet. Rechts oben ist eine Gesäßskizze angedeutet.

Bei beiden Figuren hat sich Bendemann auf den Oberkörper und die Ausarbeitung der Konturen konzentriert.

Katharina Timpe

Kat. Nr. 15 verso: Studie zu einer Frau in Tracht

Bleistift

Inv. Nr.: H 1977/49v

Die als Bruststück angelegte Zeichnung zeigt eine Frau im Dreiviertelprofil, die auf dem in der Mitte gescheitelten Haar eine Haube oder ein Tuch trägt. Dieses gehört vermutlich zu einer Tracht, worauf Kragen und Ausschnitt ihres Gewandes hindeuten. Bendemann interessierte sich für landesspezifische Kleidung, wie man beispielsweise an den Studien zur Wernigeröder Tracht (Kat. Nr. 58-22v+23r) im Skizzenbuch Italien erkennen kann.

Anne-Katrin Sors



Kat. Nr. 15r: H 1977/49r



Kat. Nr. 15v: H 1977/49v

Kat. Nr. 16 recto: Weiblicher Rückenakt in drei Ansichten und Studie eines Beines

Bleistift, schwarze Kreide, bräunliches Papier mit Graustich, 349 x 319 mm, durchgehende, horizontale Knicke in der Mitte, Knickspuren an oberer rechter und unterer rechter Ecke sowie an der linken Ecke, durchgehender vertikaler Knick in der rechten Bildhälfte und kleiner runder Ausriss an der linken Kante, Loch in der oberen Bildhälfte und in der unteren rechten Ecke; Gebrauchsspuren (leicht knittrig) sowie Verschmutzungen in der linken unteren Ecke; untere Kante schräg beschnitten

Inv. Nr.: H 1977/2r
1977 im Londoner Kunsthandel erworben

Das vorliegende, feinlinig ausgeführte Blatt zeigt eine Vorzeichnung zu den drei Grazien (XIII) an der Nordwand des Ballsaals.

Der weibliche Rückenakt auf der linken Blatthälfte entspricht der Linken der drei Grazien. Man erkennt den Rücken einer Frau, ihr linkes Bein, ihr Gesäß und ihr Gesicht im Profil. Die Frau trägt hochgestecktes Haar, wobei eine eingedrehte Haarpartie um ihr rechtes Ohr gedreht ist. Sie blickt auf die Orange in ihrer rechten Hand, die sie als Aglaia charakterisiert. In der tatsächlichen Ausführung ist die Orange sehr viel runder und größer ausgearbeitet. Aglaia scheint ihre linke Hand schützend darüber zu legen. Schaut man sich jedoch den Stich nach dem ausgeführten Wandbild an, so erkennt man, dass ihre Hand auf der Schulter einer weiteren Grazie aufliegt. Der rechte Ellenbogen ist auf einem angedeuteten Kissen abgestützt, ebenso ihr Gesäß. Das rechte Bein ist für den Betrachter nicht sichtbar und das linke ist angewinkelt.

Rechts neben dieser Studie befinden zwei weitere Rückenakte, im unteren Teil ist eine Beinstudie mit Gesäß angeordnet. Bei ihnen handelt es sich offenbar um Zeichnungen in modifizierter Haltung nach demselben Modell.

Die Hauptstudie ist sorgfältig gezeichnet und weist einen feinen linearen Umriss sowie eine feine Binnenschattierung auf. Sie konzentriert sich auf die leichte Drehung des Rückens und das Halten der Orange. An der linken Hand sind Korrekturen zu erkennen.

Katharina Timpe

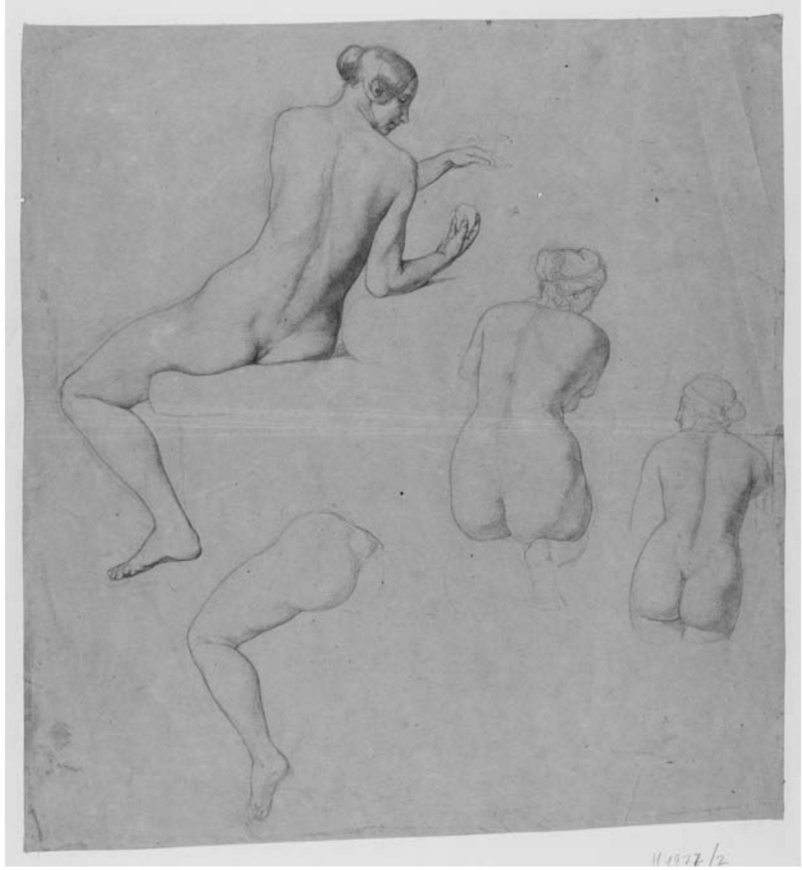
Kat. Nr. 16 verso: Sechs Studien von stuckierten, ornamentierten Wand- oder Deckenfeldern

Bleistift
Bez. „Inliegend / Rietscher / Grosie / Petri / Stephan“

1977/2v

Auf der rechten Seite des Blattes befinden sich sechs Studien - vermutlich zu stuckierten, ornamentierten Wand- oder Deckenfeldern. Ob diese in Zusammenhang mit dem Dresdner Schloss stehen, muss offen bleiben.

Anne-Katrin Sors



Kat. Nr. 16r: H 1977/2r



Kat. Nr. 16v: H 1977/2v

Kat. Nr. 17 recto: Studie eines sitzenden jungen Knaben

Bleistift, braun laviert, bräunliches Papier, 229 x 137 mm
Klebeflecken am linken und rechten Rand

Inv. Nr.: H 1977/50r
1977 im Londoner Kunsthandel erworben

Die Studie zeigt denselben jungen Knaben – vor allem zu erkennen an dem kinnlangen Haar – wie die Versoseite dieses Blattes. Es wird sich bei beiden Zeichnungen um Aktstudien nach einem realen Modell handeln. Während die Studie der Versoseite dem Kontext der Ausmalung des Dresdner Schlosses zugeordnet werden konnte, muß die Studie des auf dem Boden hockenden Knaben weiterhin zusammenhanglos bleiben. Der Knabe sitzt mit nach rechts angewinkelten Beinen auf der linken Seite, auf der er sich mit beiden Händen abstützt. Sein Kopf sowie sein Blick sind nach rechts gewendet.

Anne-Katrin Sors

Nr. 17 verso: Rückenakt eines stehenden jungen Knaben

Bleistift

Inv. Nr.: H 1977/50v

Die vorliegende Zeichnung zeigt möglicherweise eine Studie zu dem linken Knaben, der die Allegorie der Baukunst im Ballsaal begleitet. Das Modell stützt sich mit seiner linken Hand auf einen hohen, in der Zeichnung lediglich durch einen vertikalen Strich angedeuteten Gegenstand. In der ausgeführten Fassung hielt der Junge der Personifikation der Architektur mit beiden Händen eine Steinplatte entgegen.

Die Zeichnung konzentriert sich auf die Körperspannung des Knaben. Er befindet sich im Kontrapost. Die Haltung seiner Arme deutet an, dass er etwas in den Händen hält. Das Gesicht sowie die Füße sind lediglich angedeutet. Von der ausgeführten Fassung unterscheidet sich die gezeichnete Frisur: Während dieser glattes, kinnlanges Haar hat, trägt der letztendlich ausgeführte Knabe sein Haar gelockt. Abweichend ist auch die Stellung des linken Fußes, der im realisierten Fries auf einen Stein gestellt wurde.

Katharina Timpe



Kat. Nr. 17r: H 1977/50r



Kat. Nr. 17v: H 1977/50v

Kat. Nr. 18 recto: Sitzender männlicher Akt

Bleistift, bräunliches Papier, 221 x 278 mm, dunkler brauner Fleck an unterer Kante auf Rückseite durchschlagend (Fingerfleck), unterer, rechter und linker Rand leicht gewellt, heller Schatten an unterer Kante und in rechter unterer Ecke (Wasserfleck?), kleiner Einriss an rechter Kante, bez. (unten rechts): „4/22",

Inv. Nr.: H 1977/32r
1977 im Londoner Kunsthandel erworben

Das Blatt zeigt die Vorzeichnung einer Figur zur Lünette an der Westwand im Ballsaal des Dresdner Schlosses, die den Prometheus-Mythos zeigte (IX). Die entsprechende Figur befindet sich zur Linken von Prometheus. Der sitzende männliche Akt hat sein linkes Bein angewinkelt und den linken Fuß unter sein rechtes, leicht angewinkeltes Bein gelegt. Seinen linken Arm hat er erhoben und angewinkelt, während sein rechter Arm nach unten gestreckt ist, aber nicht am Oberkörper anliegt. Die Hand des rechten Armes liegt auf dem rechten Wadenbein auf. Der Kopf der Figur ist nach rechts unten geneigt, auch der Blick geht nach rechts unten. Beide Füße, der rechte Unterschenkel, der rechte Unterarm sowie der linke Arm sind weggelassen.

Auf dem Blatt befinden sich noch vier weitere Einzelstudien. Rechts von der Vorzeichnung des sitzenden Aktes findet sich dieselbe Figur noch einmal leicht skizziert, wobei die Lenden und die Oberschenkel durchgearbeitet sind. Weiterhin befindet sich auf der rechten Seite des Blattes eine Skizze zu einem angewinkelten linken Arm. Links oben ist eine Studie zu einem herabhängenden rechten Arm. Links unten befindet sich eine Skizze zu einem angewinkelten rechten Bein. Alle Einzelstudien beziehen sich auf dieselbe Studie zum sitzenden männlichen Akt.

Elisa Jubert

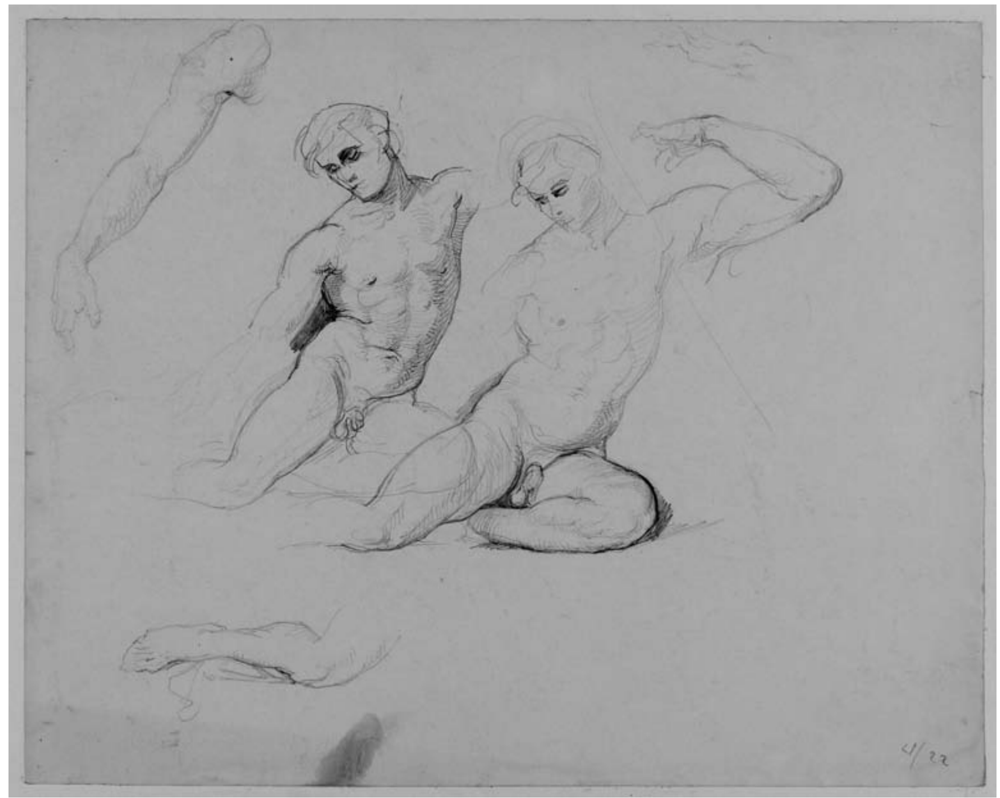
Kat. Nr. 18 verso: Gewandstudien

Bleistift

Inv.-Nr.: H 1977/32v

Die Versoseite des Blattes zeigt drei Gewandstudien im Querformat, die mit großer Wahrscheinlichkeit zu dem Gewand von Prometheus gehören, der in der rechten Lünette der Westwand den Menschen das Feuer bringt (IX). Ein halbrunder Gewandbausch geht in eine nach rechts wehende Stoffbahn über, die in sich verdreht ist. Darunter wird der in sich gedrehte Bausch des Stoffes detaillierter wiederholt, während daneben eine weitere faltige Stoffpartie erkennbar ist. Die obere Studie ist mit schnellen und langen Linien sehr skizzenhaft gezeichnet und bezieht sich auf das im Winde flatternde Tuch, welches der schwebende Prometheus um seinen Unterkörper gelegt hat. Bendemann hat sich hier auf die Stoffkomposition an sich konzentriert und weniger auf eine detaillierte Wiedergabe des Gewandes. Der in sich gedrehte mittlere Gewandbausch allerdings ist ausführlicher und plastischer gearbeitet, da Licht- und Schattenpartien hier durch grobe Schraffuren angedeutet werden. Bei diesem Bausch könnte es sich um die verdrehte Stoffpartie vor den Unterschenkeln von Prometheus im Fries handeln. Die dritte Studie auf dem Blatt ist mit flüchtigen Strichen gezeichnet – Plastizität wird nur durch einige Schraffierungen angedeutet. Die drei Gewandstudien auf diesem Bogen stimmen trotz einer sehr großen Ähnlichkeit nicht ganz genau mit dem wehenden Tuch des Titanen überein. Allerdings gehören die Skizzen auf der Vorderseite dieses Blattes definitiv in den Prometheus-Kontext. Somit kann auch bei den vorliegenden Studien von einer entsprechenden Zugehörigkeit ausgegangen werden.

Claudia Amthor



Kat. Nr. 18r: H 1977/32r



Kat. Nr. 18v: H 1977/32v

Kat. Nr. 19 recto: Studie zu einem männlichen, auf dem Rücken liegenden Säugling

Kohle,
bräunliches Papier, 361 x 227 mm
zwei Einstiche an der rechten Kante; ein Einstich im unteren Bereich der linken Seite; Flecken im unteren Bereich; Ränder unsauber geschnitten: Blatt wird nach oben hin schmaler (unten: 217 mm, oben: 201 mm oben)

Inv. Nr.: H 1977/73r
1977 im Londoner Kunsthandel erworben

In halber Bildhöhe, zum linken Bildrand versetzt, befindet sich die Studie eines männlichen, auf dem Rücken liegenden Säuglings. Auf einer scheinbar schrägen Ebene liegend, ist der Oberkörper des Kindes mit der rechten Seite leicht zum Betrachter gedreht. Der Kopf ist ganz zum Betrachter gewandt, so dass der Säugling den Betrachter fokussiert. Die detailarme Zeichnung wirkt durch die angewinkelten Beine des Säuglings sowie durch den leicht erhobenen linken Arm dynamisch.

Nadine Kaminski

Kat. Nr. 19 verso: Skizze zu einer Lünette (Architekturstudie)

Bleistift, Kohle oder Kreide in schwarz

Inv. Nr.: H 1977/73v

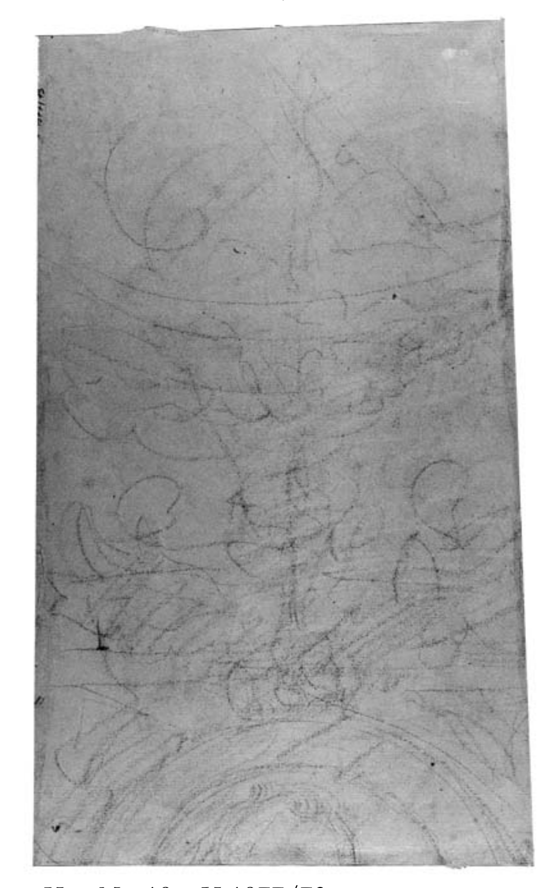
Bei dem vorliegenden Blatt handelt es sich um eine Architekturstudie zum Ballsaal im Dresdner Schloss.

Im unteren Bereich erkennt man eine bogenförmige, vielleicht auch triumphbogenartige Ausarbeitung mit einer Bekrönung. Es handelt sich wahrscheinlich um eine Lünette: ein halbkreisförmiges Bogenfeld, das sich gewöhnlich über Türen oder Fenstern befindet. Darüber lassen sich Schraffuren erkennen, und im oberen Bereich sind erneute bogenförmige Linien zu sehen.

Katharina Timpe



Kat. Nr. 19r: H 1977/73r



Kat. Nr. 19v: H 1977/73v

Kat. Nr. 20 recto: Studien eines Säuglings, der gestillt wird

Bleistift, Kohle, bräunliches Papier, 275 x 451 mm
rechte obere Ecke abgerissen; Einrisse an rechter, unterer und oberer Kante, vier Einstichlöcher an linker Kante, kleiner Ausriss an rechter Kante direkt neben der abgerissenen Ecke, Knick in der linker unteren Ecke, Stockflecken auf dem ganzen Blatt verteilt
Wasserzeichen auf verso, obere Kante, spiegelverkehrt: „AY MONTGOLFIER A ST MARCIDIL – LES – ANN...“

Inv. Nr. H 1977/106r
1977 im Londoner Kunsthandel erworben

Das querformatige Blatt zeigt mehrere Studien eines Säuglings. Es ist nicht bekannt, in welchem Zusammenhang die Zeichnung entstanden ist, da sie bis jetzt keinem bekannten Werk Bendemanns zugeordnet werden konnte.

Auf dem Blatt befinden sich insgesamt acht Studien von Säuglingen, die zum Teil während des Stillens gezeigt werden. Allerdings ist in keinem Fall die zur Brust zugehörige Frau dargestellt. Bendemann variiert den Aufrichtungsgrad des Säuglings sowie die Seite der Brust, an die der Säugling angelegt ist. In zwei Fällen stellt Bendemann nur einen Arm beziehungsweise die Beinchen des Säuglings dar.

Am stärksten ausgeführt ist das Kleinkind in der unteren rechten Ecke des Blattes. Das Gesäß des Babys befindet sich auf dem angedeuteten Bein der Frau, das linke Bein liegt über dem rechten. Der linke Arm liegt angewinkelt an der linken Körperhälfte, der rechte Arm wird vom Körper verdeckt. Das Kind neigt seinen Kopf nach rechts und saugt an der dargestellten Brust. Der Kontur des Kindes ist mit Kohle nachgearbeitet.

Bendemann hat in seinen Werken immer wieder Säuglinge und Kinder dargestellt. So ist zum Beispiel in seinem Gemälde *Gefangene Juden in Babylon* in der linken Bildhälfte eine Frau dargestellt, die ihr Kind im rechten Arm hält. Dieses Baby zeigt sich allerdings mit dem Rücken zum Betrachter und kann somit nicht direkt nach der Vorstudie entstanden sein. Das starke Betonen der Konturen des Säuglings unten rechts weist zudem darauf hin, dass die Zeichnung in Bendemanns späteren Lebensjahren entstanden sein wird.

Anna-Christine Lehmann

Kat. Nr. 20 verso: Architekturstudie

Bleistift, Kohle oder schwarze Kreide

Inv. Nr.: H 1977/106v

Das Blatt zeigt eine sehr flüchtige Zeichnung einer Architekturstudie. Die Linien sind sehr undeutlich und lassen viel Raum für Spekulationen (vgl. das Blatt Kat. Nr. 19v, welches ebenfalls eine Architekturstudie aus dem Dresdner Umfeld zeigt).

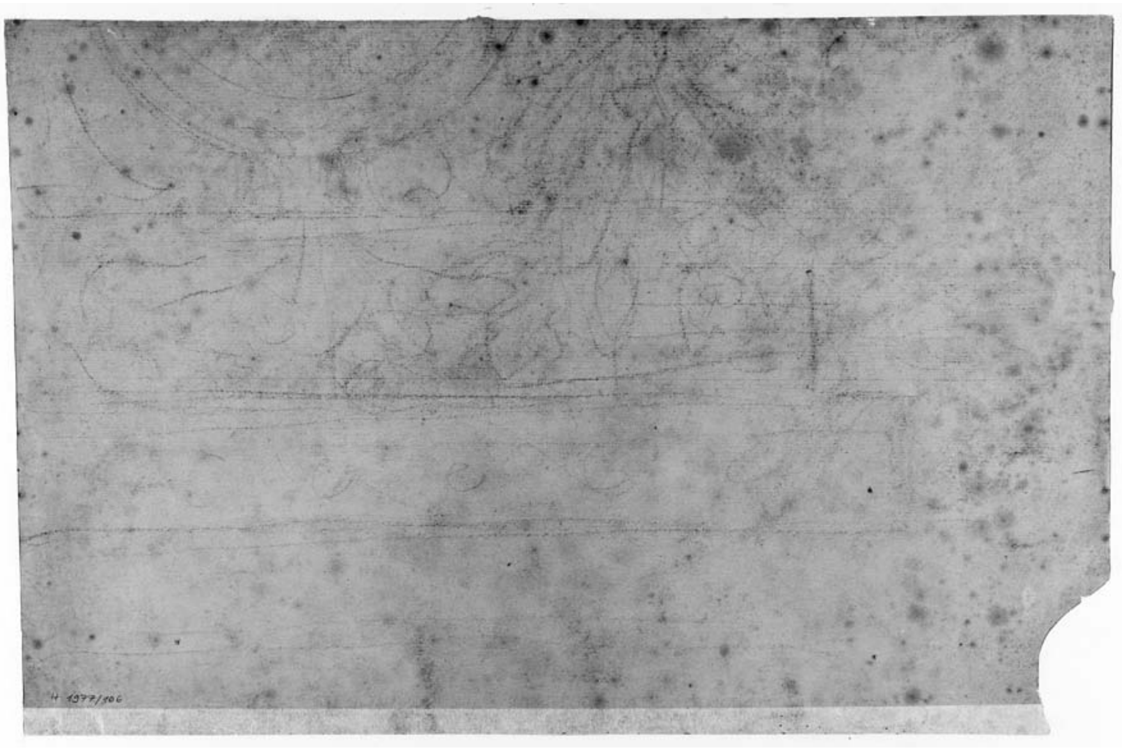
Unten rechts ist eine Lünette zu erkennen. Links daneben findet sich die Andeutung einer zweiten Lünette. Darüber erkennt man einen verzierten Architrav.

Möglicherweise kann man diese Architekturstudie in das Dresdner Umfeld einordnen, da der Ballsaal des Dresdner Schlosses Lünetten mit verzierten Architraven besaß.

Elisa Jubert



Kat. Nr. 20r: H 1977/106r



Kat. Nr. 20v: H 1977/106v

Kat. Nr. 21: Beinstudien

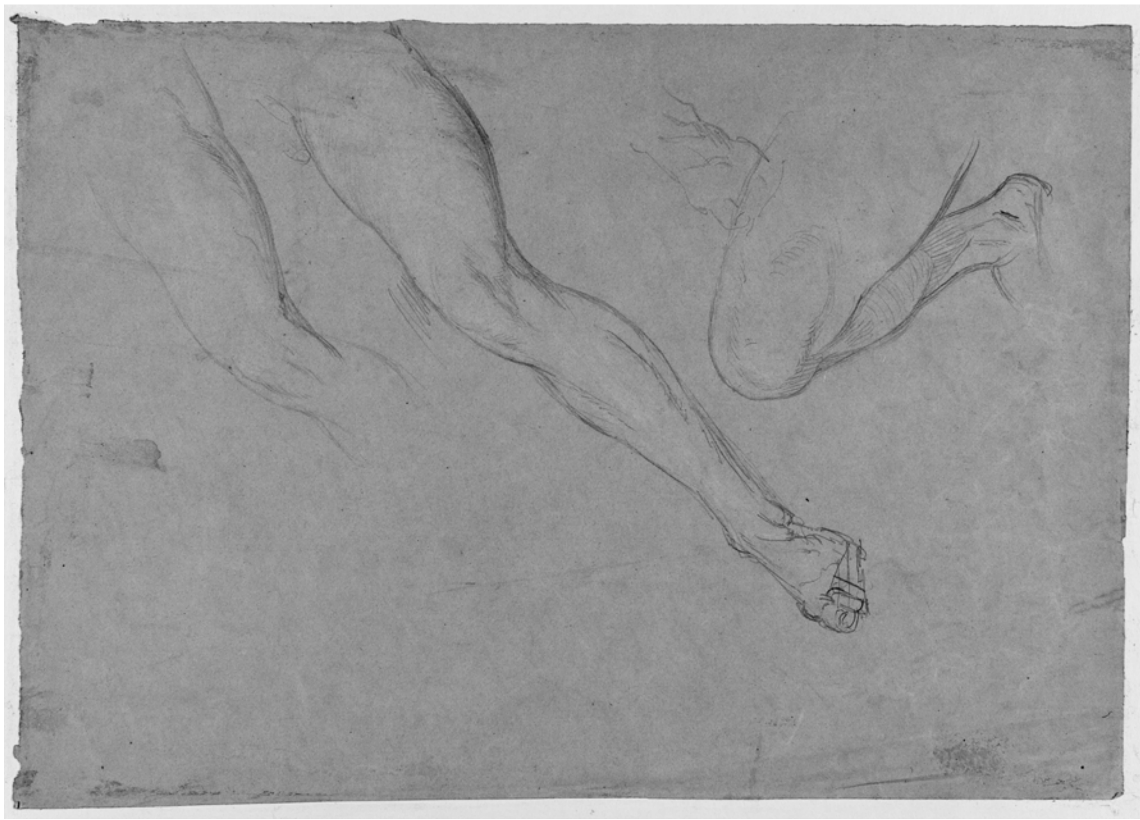
Bleistift, bräunliches Papier, 200 (links: 204; rechts: 200 mm) x 287 mm, obere und linke Kante unregelmäßig gerissen, Einstichloch an linker Kante, linke obere Ecke und rechte untere Ecke geknickt (rechts unten stark geknickt), Gebrauchsspuren in der rechten Bildhälfte (leicht knittrig), heller Fleck in linker Bildhälfte, Schmutzstreifen an unterer Kante, Fleck in rechter unterer Ecke

Inv. Nr.: H 1977/39
1977 im Londoner Kunsthandel erworben

Das Blatt zeigt verschiedene Beinstudien im Querformat, die vermutlich zur vorderen linken Figur im Zug des Dionysos auf der Ostwand des Ballsaals im Dresdner Schloss gehören (XI). Ein linkes Bein verläuft in Vorderansicht von der oberen Kante diagonal nach rechts unten ins Bild. Links davon werden der Oberschenkel und das Knie wiederholt, während ein wenig weiter rechts der Fuß noch einmal grob angedeutet wird. Diese Bildelemente gehören zu der bereits erwähnten Figur im Dionysos-Zug, die von Droysen als Komos identifiziert wird (Droysen 1858, unpag.). In der rechten oberen Ecke befindet sich außerdem noch ein angewinkeltes rechtes Bein, zu dem keine genaue Zuordnung gefunden werden konnte. Es wird allerdings wohl in den Dresden-Kontext gehören, da sich die bereits beschriebenen Beinstudien auf dem Blatt ebenfalls Dresden zuordnen lassen. Die Studien erscheinen skizzenhaft und die Konturlinien sowie die anatomischen Details sind in kräftigen und schnellen Strichen festgehalten.

Bendemann scheint sich hier auf die Anlage und Position des Beines an sich konzentriert zu haben. Muskeln und Schattierungen werden in groben Schraffuren angedeutet. Vor allem die Füße sind in nur wenigen und teilweise unvollständigen Linien gezeichnet. Das linke Bein erscheint in der Studie zudem leicht gedreht und kräftig, obwohl es in der ausgeführten Version länger und gestreckter zu sein scheint. Während in der ausgeführten Variante des Dionysos-Zuges das linke Bein der vorderen Figur größtenteils von den Vorderpranken der Panther, welche den Wagen von Dionysos und Ariadne ziehen, verdeckt wird, zeigt ein früherer und abweichender Entwurf ein unbedecktes Bein (Ricke-Immel 1978/89, Bd. 1, S. 27, Bd. 2, Abb. 39).

Claudia Amthor



Kat. Nr. 21: H 1977/39

5. *Odysseus und Penelope* (1860)

Christian Scholl



Abb. 48: Eduard Bendemann: Odysseus und Penelope, 1860, Öl auf Steinpappe, 86,8 x 55,5 cm, MHK Kassel, Neue Galerie, Städtischer Kunstbesitz – siehe Farbtafel I

Es gibt gute Gründe, mit biographischen Interpretationen von Kunstwerken eher vorsichtig umzugehen. Hier, bei dem 1860 datierten Gemälde *Odysseus und Penelope*[249], liegt ein solcher Zusammenhang allerdings sehr nahe: Gut zwanzig Jahre hatte Bendemann in Dresden verbracht und dort das aufwendige und mühevolle Projekt der Ausmalung von Thron- und Ballsaal im Dresdner Schloss realisiert, bevor er 1859 als Akademiedirektor nach Düsseldorf zurückberufen wurde. Unmittelbar danach entstand dieses Bild, das den müden, nach zwanzig Jahren von Kriegen und Irrfahrten heimgekehrten Odysseus zeigt, der von seiner herannahenden Gattin Penelope wiedererkannt wird. Mythologische und allegorische Bilder mit privater Konnotation haben in der Schadow-Schule durchaus Tradition – man denke nur an Schadows *Caritas*.[250] Bendemann arrangiert sein Gemälde *Odysseus und Penelope* als Bild trauter Zweisamkeit und stellt es damit in die Tradition der zahlreichen Paardarstellungen, für welche die Düsseldorfer Malerschule in den 1830er Jahren berühmt wurde. Für Doppelbödigkeit sorgt der predellenartige untere Streifen mit der Grisaille-Darstellung toter und gefesselter Gestalten – Hinweis auf die überstandenen Gefahren der Odyssee?

---

249 Zum Gemälde vgl. Heinz 2006, S. 24f.

250 Vgl. den Beitrag „Bendemanns Lehrer zeichnet“ des Verfassers im vorliegenden Band.

Kat. Nr. 22 recto: Sitzender männlicher Akt mit angewinkeltem rechten und aufgestütztem linken Arm; Armstudie

Bleistift, bräunliches Papier, 321 x 199 mm, unregelmäßige Risskante, Tuschespuren am Rand

Inv. Nr.: H 1977/52r
1977 im Londoner Kunsthandel erworben

Bei diesem Blatt handelt es sich um eine Aktstudie für die Gestalt des Odysseus im Gemälde *Odysseus und Penelope*. Ein alter Mann sitzt frontal mit nebeneinander gestellten Beinen und leicht verdrehtem Oberkörper. Er greift sich mit der Hand seines angewinkelten rechten Arms an den Hinterkopf, während der ausgestreckte linke Arm schräg nach unten auf einer Art Stütze abgelegt ist. In der frontalen Darstellung erinnert der Akt an die Prophetenfiguren bei Bendemann – etwa an den *Jeremias auf den Trümmern Jerusalems*.

Die Skizze entstand zu einem Zeitpunkt, als sich der Maler über die endgültige Komposition noch nicht im Klaren war: So testete er über dem Kopf des Aktes noch eine andere Haltung des rechten Armes, die sich in diesem Fall auf einen Stab stützt. Abweichend vom ausgeführten Ölgemälde ist auch die Beinstellung und die Haltung des linken Arms: Im ausgeführten Bild schlägt Odysseus das rechte Bein über das linke und hält seinen linken Arm in einer Art Gewandschlaufe vor dem Körper.

Zusammen mit der auf der Versoseite erkennbaren Gewandstudie lässt sich die Zeichnung gleichwohl zweifelsfrei auf das in Kassel befindliche Gemälde beziehen.

Christian Scholl

Kat. Nr. 22 verso: Gewandstudie eines Rockes

Bleistift

Inv. Nr.: H 1977/52v

Die Gewandstudie auf der Versoseite des Blattes bezieht sich auf das rückseitig über die Hüfte geschlagene rote Obergewand der heraneilenden Penelope auf dem Gemälde *Odysseus und Penelope*. Summarisch werden der Fall der Falten sowie der linke, auf die Zehenspitzen gestellte Fuß gezeigt.

Christian Scholl



Kat. Nr. 22r: H 1977/52r



Kat. Nr. 22v: H 1977/52v

6. *Der Tod Abels* (1860-64)

Julia Sophie Baum und Olga Remesow



Abb. 49: Eduard Bendemann: Der Tod Abels, Ölwachsfarben auf Leinwand, 360 x 560 cm, Naumburg a. d. Saale, Justizvollzugsanstalt, Verwaltungsgebäude – siehe Farbtafel II

Im Juni des Jahres 1864 wurde Bendemanns Monumentalgemälde *Der Tod Abels* im neu erbauten Schwurgerichtsgebäude in Naumburg an der Saale feierlich enthüllt. Bei diesem Gemälde handelt es sich um das erste größere Auftragswerk, welches der Künstler nach seiner Berufung als Direktor an die Düsseldorfer Kunstakademie im Jahre 1859 geschaffen hatte.[251] Das monumentale Querformat[252], welches sich heute wieder zentral im Treppenaufgang zum damaligen Schwurgerichtssaal befindet, zeigt eine bekannte biblische Historie, den Brudermord.[253] Erwartet man in Gerichtsgebäuden eher Darstellungen der blinden, eine Waage und das Richtschwert haltenden Justitia, werden Richter und Angehörige im Aufgang des im Rundbogenstil erbauten Naumburger Justizgebäudes mit der Geschichte der Söhne Adams und Evas konfrontiert. Kain, der Erstgeborene, ist Ackerbauer, während sein jüngerer Bruder Abel Hirte ist. Als beide dem Herrn Opfer erbringen wollen, missfallen diesem die Feldfrüchte Kains, Abels geopfertes Lamm wird dagegen gnädig angenommen. Daraufhin wird Kain zornig aus Neid auf den Bruder und erschlägt diesen auf dem Feld. Eduard Bendemann stellt in einer unkonventionell anmutenden Komposition den Moment dar, in dem Gott erscheint, Kain zu richten.

Finanziert und in Auftrag gegeben wurde das Monumentalgemälde zu zwei Dritteln durch den preußischen König Friedrich Wilhelm IV. und zu einem Drittel durch den Rheinisch-Westfälischen Kunstverein.[254] Beide Parteien waren große Verehrer von Bendemanns Werken, so hätte der König auch gern das Gemälde *Gefangene Juden in Babylon* von 1832 besessen, welches der Kunstverein Bendemann abgekauft und dem im Aufbau befindlichen Kölner Wallraf-Richartz-Museum geschenkt

[251] Zu Bendemanns Berufung zum Nachfolger Wilhelm Schadows als Direktor der Düsseldorfer Akademie vgl. Aschenborn 1998, S. 52-64. Vertiefend zum Gemälde *Der Tod Abels* vgl. den Beitrag von Michael Thimann und Iris Wenderholm in diesem Band.

[252] Maße: 360 x 560 cm.

[253] 1. Mose 4, 9-14, 16.

[254] Vgl. Aschenborn 1998, S. 94.

hatte.[255] Dieser gemeinsamen Begeisterung ist es wohl zu verdanken, dass das 1860 fertiggestellte Schwurgerichtsgebäude in Naumburg mit dem *Tod Abels* ausgestattet wurde. Der Bestimmungsort war denkbar prominent: es handelte sich nicht nur um das erste Schwurgericht dieser Art im deutschsprachigen Raum, sondern auch um einen zentral angelegten Gebäudekomplex im Rundbogenstil im eben erst preußisch gewordenen Naumburg, dem nun neue Bedeutung zukam. Dementsprechend prominent ist bis heute die Lage im Stadtbild: Die Dreiflügelanlage bildet den point de vue von Lindenring und Kramerplatz, welche ihrerseits die historische Trennlinie zwischen Dom- und Altstadtbereich markieren. Durch die beiden klassizistischen Torhäuser des Salztors gewinnt das Gerichtsgebäude eine zusätzliche städtebauliche Rahmung. In Zentrum des Gebäudes, hinter den fünf großen Rundbogenfenstern des Obergeschosses, befindet sich Bendemanns Gemälde, dass so zum Zielpunkt eines ganzen Straßenzuges wird. Angesichts der eher gemäßigten Dimensionen des Bauwerkes erscheint die Größe von Treppenhaus und Gemälde umso beeindruckender.



Abb. 50: Naumburg, ehemaliges Schwurgerichtsgebäude: Bendemanns Gemälde Der *Tod Abels* befindet sich im Treppenhaus hinter den fünf zentralen Rundbogenfenstern

1860 begann man mit den Vorarbeiten für das Bild, von denen sich u. a. eine Ölskizze erhalten hat.[256] Zudem sind aktuell zwanzig Vorzeichnungen bekannt.[257] Von den letzteren befinden sich sechzehn im Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin und vier in der Kunstsammlung der Universität Göttingen. Der Karton war im Sommer 1862 fertig und das Gemälde selbst im Jahre 1864. Im Juni desselben Jahres wurde es im Schwurgerichtsgebäude in Naumburg installiert.

Mit der Arbeit vor Ort betraute Bendemann ab 1862 seinen Schüler Karl Bertling.[258] Weil er das Werk ursprünglich als Fresko geplant hatte, erklärt sich der augenscheinliche Charakter einer Wandmalerei. Da der Untergrund für eine Malerei in feuchtem Putz jedoch ungeeignet war, entschied sich der Künstler für eine Ausführung in Ölwachsfarben auf Leinwand.[259] Nach der Fertigstellung wurde das Gemälde bis zu seinem Abtransport nach Naumburg in Düsseldorf der Öffent-

[255] Friedrich Wilhelm IV. beauftragte Bendemann stattdessen mit dem Gemälde *Jeremias auf den Trümmern Jerusalems*; vgl. hierzu Peschken-Eilsberger 2008, S. 128 sowie die Einführung zu Kat. Nr. 5.

[256] Eduard Bendemann: *Die Verurteilung Kains*, o. J., Öl auf Leinewand, 75 x 120 cm, Wuppertal, Stiftung Sammlung Volmer.

[257] Vgl. hierzu und zu dem Folgenden Achenbach 2007, S. 43-55, sowie Kat. Nr. 23-26.

[258] Achenbach 2007, S. 44.

[259] Ebd.

lichkeit zugänglich gemacht. Während man dieses später in Naumburg einhellig lobte,[260] erhob man in Düsseldorf Kritik, welche beispielsweise die Farbigkeit und die Gestaltung der Figuren betraf,[261] und kam zu dem Schluss: „Das Wildergreifende, Nervenerfassende ist nicht in dem Bendemannschen Bilde."[262]

Zunächst ohne Rahmen geplant und installiert, wurde 1866 von dem Berliner Architekt Friedrich August Stüler „eine würdige architektonische Verzierung der umgebenden Wandfläche"[263] entworfen und nach dessen Plänen gefertigt. Heute wird das Gemälde von einem goldenen Eierstabfries gerahmt und befindet sich nach 45 Jahre langer Auslagerung in der Naumburger Wenzelskirche und etwa dreijähriger Restaurierung seit 2002 wieder an seinem Platz in der heutigen Naumburger Justizvollzugsanstalt.

Der unbekleidet dargestellte, erschlagene Abel liegt horizontal im Vordergrund des Bildes auf einem Schafsfell, direkt vor seinem noch rauchenden Opferaltar, der sich auf der Mittelachse im unteren Drittel des Gemäldes befindet. Den rechten Arm und das rechte Bein hat er von sich gestreckt, während die linke Hand auf der Brust ruht und das linke Bein kunstvoll über den zu Boden gefallenen Hirtenstab gewinkelt ist. Bendemann hat den sterbenden Abel auf eine so virtuose Weise über seinen Stab stürzen lassen, dass er sich ästhetisch vorteilhaft anschauen lässt. Links von ihm kniet in dramatischer Pose die trauernde Mutter Eva; ihr Unterkörper ist durch ein hellbraunes Gewand bekleidet, die obere Körperhälfte ist nackt. Die Erscheinung dieser Figur wird geprägt durch ihren flehenden, vom Schmerz des Verlustes des eigenen Sohnes bestimmten Gestus: beide Arme in die Höhe gerissen, die Handflächen gen Himmel geöffnet, blickt sie ihren toten Sohn an. Links neben ihr, ebenfalls kniend, befindet sich Adam, der trauernde Vater, bekleidet mit einem Rock aus Fell. Er stützt sich mit dem rechten Ellenbogen auf das rechte aufgestellte Bein und vergräbt sein Gesicht in der Hand. Diese nebeneinander komponierten Figuren wirken kontrastreich durch die den traditionellen Geschlechterkonventionen entsprechende Differenzierung ihres Inkarnats. Während die männliche Figur, die ja laut biblischem Bericht nach dem Südenfall vor allem der mühseligen Feldarbeit nachgeht[264], stark gebräunt ist, wird die weibliche Figur durch einen helleren, zarteren Ton charakterisiert. Rechts von dem toten Abel flieht der reuige Kain, der den Stock, mit dem er seinen Bruder erschlug, noch in der rechten Hand hält. Mit der linken Hand verdeckt er sein Gesicht. Sein sonst nackter Körper wird zum Teil durch ein Gewand aus Fell verdeckt. Am äußeren, rechten Bildrand ist auch Kains Opferaltar zu erkennen, auf dem noch die geopferten Garben liegen. Das obere Drittel des Bildes wird durch die Ehrfurcht einflößende Darstellung Jahwes bestimmt, der von einer hellen Glorie umgeben wird. Aus dem Rauch von Abels Opferaltar scheint sich eine Wolkenlandschaft – beziehungsweise eine himmlische Sphäre – zu entwickeln, in der die männliche, in ein weißes Kleid und einen roten Umhang gekleidete Figur in mächtiger Haltung thront. Der erzürnte Jahwe hält ein großes Buch im rechten Arm, „ähnlich wie Moses die Gesetzestafeln",[265] während der linke, ausgestreckte Arm den Täter in die Verbannung schickt. Links von ihm, also auf der Seite der trauernden Familie, kniet ein betender Engel in rosafarbenem Gewand als Verkörperung der gnadenbringenden Liebe.[266] Rechts von Jahwe, auf der Seite des fliehenden Kain, schwebt der Erzengel Michael, nach der Darstellungstradition in gelbem Gewand gekleidet, die Brust mit einem Harnisch gepanzert und mit dem Richtschwert in der Hand. Er ist die Verkörperung der himmlischen Heerscharen und das Symbol des gerechten Gerichts.[267] Die Wolkenlandschaft öffnet sich in das obere Drittel des Bildes, beziehungsweise in die Bildtiefe immer weiter und bietet so Raum für vier weitere betende Engel, jeweils zwei links und rechts von Jahwe.

So emotionsvoll die Figuren dieser alttestamentarischen Szene auch dargestellt sind, so ist das Gemälde von Bendemann doch gründlich durchdacht und konzipiert. Die irdische und die himmlische Sphäre sind jeweils in Dreieckskompositionen übereinander und gleichzeitig etwas hintereinander[268] angelegt. Beide Ebenen werden durch vertikal vermittelnde Linien verbunden, die einerseits von Eva zu der sie überfangenden Gruppe von Engeln und andererseits von Kain hinauf zu

260 Vgl. Aschenborn 1998, S. 98.
261 Vgl. ebd.
262 Düsseldorfer Anzeiger, 10.05.1864.
263 Naumburger Kreisblatt, 11.04.1866.
264 Vgl. 1. Mose 3, 17f.
265 Peschken-Eilsberger 2008, S. 126.
266 Vgl. Aschenborn 1998, S. 96.
267 Poeschel 2005, S. 204f.
268 Vgl. ebd.

den Engeln rechts von Gott verlaufen. Alle Figuren sind außergewöhnlich nah an den Betrachter herangerückt, sodass das Geschehen und die bildliche Anwesenheit Gottes imposant auf die Menschen wirkt, welche die Stufen zum Schwurgerichtssaal emporsteigen. In der räumlichen Erschließung vollzieht sich eine überaus wirkungsvolle Dramaturgie: der Besucher erblickt zunächst das Tatopfer – den hingestreckten Abel – bevor er bei weiterer Annäherung den richtenden Gott über sich sieht.[269] Auf diese Art und Weise hat Bendemann das Bildthema sorgfältig auf die architektonischen Bedingungen des Bestimmungsortes abgestimmt.

Die Farbigkeit des Gemäldes wird vor allem von den kräftigen Tönen des Gewands Gottes und der Engel bestimmt. Auffällig ist aber auch die Virtuosität im Umgang mit dem Inkarnat, welches jeweils auf den leblosen Körper, den rauen Charakter des älteren Bruders oder das zarte Wesen der liebenden Mutter abgestimmt ist.

Doch weshalb stellt Bendemann den trauernden Adam mit verborgenem Gesicht dar? Handelt es sich um einen Vater, der vor Trauer und Verzweiflung sein Gesicht verbirgt? Die Antwort findet sich unter anderem in Gotthold Ephraim Lessings bedeutender ästhetischer Schrift *Laokoon* aus dem Jahr 1766, die Bendemann zweifellos gekannt hat. Lessing rekurriert hier auf ein antikes, bei Plinius d. Ä. beschriebenes Gemälde des griechischen Malers Timanthes, welches das Opfer der Iphigenie zeigte – ein Thema, dem sich Bendemann am Ende seines Lebens selbst annehmen sollte.[270] Dabei geht es um eine Lösung für die Darstellung von Trauer und Schmerz, die in der akademischen Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts erneut aufgegriffen werden sollte. Lessing erläutert hierzu:

> „Sein [Timanthes'] Gemälde von der Opferung der Iphigenia, in welchem er allen Umstehenden den ihnen eigentümlich zukommenden Grad der Traurigkeit erteilte, das Gesicht des Vaters aber, welches den allerhöchsten hätte zeigen sollen, verhüllete, ist bekannt [...]. Soweit sich Schönheit und Würde mit dem Ausdrucke verbinden ließ, so weit trieb er ihn. Das Häßliche wäre er gern übergangen, hätte er gern gelindert; aber da ihm seine Komposition beides nicht erlaubte, was blieb ihm anders übrig, als es zu verhüllen?"[271]

Die Vermutung liegt nahe, dass auch Bendemann das Motiv des verborgenen Gesichtes nutzt, um den Schmerz Adams, der zugleich Trauer um den erschlagenen Sohn empfindet, sowie Wut auf den älteren Sohn, welcher die Schuld trägt, auf ästhetische Weise darstellen zu können. Bereits beim Gemälde *Jeremias auf den Trümmern Jerusalems* findet man das Motiv des verborgenen Gesichts.

Auffällig bleibt die ungewöhnliche Darstellungsweise dieses ersten Mordes der Menschheitsgeschichte in einem Schwurgerichtsgebäude. Während es zahlreiche Darstellungen des Brudermords gibt, findet man wenige, in denen die Eltern der ungleichen Brüder mit abgebildet wurden. Ein frühes Beispiel hierfür ist die sogenannte Paradiestür Lorenzo Ghibertis am Ostportal des Florentiner Baptisteriums aus dem 15. Jahrhundert.[272] In den Niederlanden des 17. Jahrhunderts finden sich bei Pieter Lastman und Rembrandt je ein Gemälde und eine Zeichnung der *Beweinung Abels*, doch trotz der häufigen Beschäftigung mit dem Alten Testament zu dieser Zeit gehört dieses Thema zu den selten dargestellten Szenen.[273] Zu der ungewöhnlich zentralen Rolle der Eltern in Bendemanns Komposition kommt der thronende Jahwe dazu, der laut Bibelstelle den Mörder verflucht und aus dem Lande Eden weist. „Diese Szene allein, die Verfluchung eines Mörders durch Gott hätte der christlichen Auffassung der damaligen Zeit, und auch der heutigen, völlig widersprochen, sie wäre auch für ein Gerichtsgebäude nicht sinnvoll gewesen."[274] So erklärt es sich, dass Bendemann hier zugleich den Gott des Jüngsten Gerichts zeigt, der, umgeben von Engeln der Liebe und Gerechtigkeit, abwägt und sein Urteil fällt. Damit verbindet das Bild Bendemanns Vorliebe für Themen aus

---

269 Im heutigen Zustand betritt man das eigentliche Treppenhaus durch ein Portal, dessen Segmentbogen genau den Blick auf den gemalten Leichnam Abels freigibt. Dieser Zustand verdankt sich einer frühzeitig vorgenommenen Änderung nach Entwürfen von Friedrich August Stüler – vgl. Peschken-Eilsberger 2008, S. 130.

270 Vgl. Kat. Nr. 53. Siehe Plinius 2007, S. 62f.

271 Lessing 1990, S. 29.

272 Unter den zehn vergoldeten Reliefplatten findet sich eine Darstellung der Geschichte Kain und Abels, in der die Eltern jedoch eine weitaus geringere Rolle in der Komposition spielen. Sie sind zusammen mit ihren Söhnen in der linken oberen Bildecke zu erkennen, in einer Szene, die das Familienleben zeigt.

273 Vgl. Sitt 2006, S. 120f.

274 Peschken-Eilsberger 2008, S. 126.

der alttestamentlich-jüdischen Geschichte mit der lutherisch adaptierten Bildtradition der Gesetz-und-Gnade-Darstellungen.[275]

Doch sollte das Gemälde vermutlich auch daran erinnern, dass die Rechtsprechung des Menschen durch die göttliche gestützt wird. Damit kam ihm im Treppenhaus eines preußischen Gerichtsgebäudes eine nicht zu unterschätzende legitimatorische Funktion zu. Vor allem aber sollte das Gemälde nicht allein der Ausschmückung dienen, sondern vielmehr auch der Erschütterung und Ermahnung aller, die das Schwurgerichtsgebäude über diese vordere Treppenanlage betraten: Richter, Geschworene, Verteidiger, Ankläger und Zeugen, welche durch die ehrfurchtgebietende Figur des thronenden Gottes dazu animiert werden sollten, gerecht zu urteilen.[276] Die ikonographisch ungewöhnliche Darstellung der Eltern des Opfers (und des Täters) hatte an einem solchen Ort eine wichtige Funktion, wie bereits zeitgenössische Besprechungen des Gemäldes bemerkten:

> „Drei Figuren reichten [...] vollkommen hin, doch hat Herr Direktor Bendemann jedenfalls durch Hinzufügen des trauernden Elternpaares auf die weichere Seite des menschlichen Herzens wirken, und noch etwas Anderes als bloßen Schrecken vor der Strafe hervorrufen wollen."[277]

Der *Tod Abels* ist als gemeinsamer Auftrag von König und Kunstverein mithin ein bemerkenswertes Zeugnis für die immensen Hoffnungen, die man im 19. Jahrhundert in die Wirkung von Kunst setzte. Man glaubte damals fest daran, dass ein solches Werk die Kraft besaß, die Gedanken, Gefühle und somit schließlich auch die Handlungen der Betrachter zu beeinflussen. So entstand das Gemälde mit dem Ziel, „durch ein monumentales Bildwerk auf das Volk, auf alle beim Schwurgericht verkehrenden und verhandelnden Personen, insbesondere die Verbrecher möglichst belehrend, warnend und rettend einwirken.“[278] Mit dem Bild sollen bei dem „verhärtesten Verbrecher [...] die besseren Empfindungen [geweckt werden], wenn Erinnerungen an die Jugend, an das Zusammenleben mit den Eltern und Geschwistern in richtiger Weise angefacht worden sind.“[279]

Bendemann suchte dieser letztlich utopischen Zielsetzung mit einer noblen, klug komponierten, das schwierige Querformat und die Raumsituation geschickt ausnutzenden Bilderfindung zu entsprechen, welche auf Ermahnung und Mitleid gleichermaßen setzte. Die kunsthistorische Bedeutung dieses bis heute der Öffentlichkeit kaum bekannten und nur eingeschränkt zugänglichen Gemäldes beruht nicht zuletzt auf dem Umstand, dass es sich um eines der ganz wenigen erhaltenen Monumentalbilder Bendemanns handelt, das zudem noch im originalen Kontext erlebbar ist. Angesichts der unersetzlichen Verluste, welche diese lange Zeit zu Unrecht gering geachtete Gattung im 20. Jahrhundert erleiden musste, kommt diesem Werk daher ein besonderer Rang zu – als Zeugnis einer hohen künstlerischen Kultur mit noch höher gesteckten Zielen.

---

275 Vgl. hierzu Fleck 2010, passim. Zwar handelt es sich, wie Miriam Fleck überzeugend nachweist, keineswegs um ein genuin lutherisches Thema. In der hier zur Diskussion stehenden Zeit ist es allerdings seit längerem eng mit lutherischen Konzepten verbunden.

276 Tatsächlich gelangten Angeklagte und Publikumsbesucher über zwei voneinander getrennte, hintere Treppenanlagen in den Schwurgerichtssaal, siehe hierzu Peschken-Eilsberger 2008, S. 129.

277 Düsseldorfer Anzeiger, 11.05.1864.

278 Düsseldorfer Anzeiger, 29.03.1866.

279 Düsseldorfer Zeitung, 11.05.1864.

Kat. Nr. 23 recto: Gewandstudie zum Erzengel Michael

Bleistift, Feder in schwarz, bläuliches Papier, 219 x 280 mm, am oberen und unteren Rand fleckig

Inv. Nr.: H 1977/15r
1977 im Londoner Kunsthandel erworben
– siehe Farbtafel VI

Bei dieser Zeichnung handelt es sich um eine Gewandstudie für den Erzengel Michael, der sich rechts neben Jahwe mit seinen Attributen Schwert und Waage befindet. Sie zeigt ein Gewand, das in vielen Falten von der linken Schulter nach rechts unten fällt und sich um die Taille schwingt, so dass der rechte Teil des Oberkörpers mit der Schulter unbedeckt bleibt. Von der Taille abwärts schmiegt sich das Gewand an die Beine an. Unterhalb der Knie wird ein Teil nach hinten geweht. Insgesamt erinnert es an ein Himation, die griechische Variante der Toga. Der aus dem Gewand herausragende Oberkörper und die Beine sind mit nur wenigen Bleistiftstrichen angedeutet. Im übrigen ist diese Studie nicht nur, wie bei Bendemann sonst so oft, mit Bleistift gearbeitet, sondern mit der Feder überzeichnet. Der überaus reiche Faltenwurf wird vor allem mit Kreuz-, aber auch mit Parallelschraffuren ausgearbeitet, so dass ein sehr plastischer Eindruck eines mit leichtem Wind in die Tiefe wehenden Gewandes entsteht.

Neben der eigentlichen Gewandstudie befinden sich zwei weitere Teilstudien auf dem Blatt. In der oberen rechten Ecke des Blattes erkennt man eine skizzenartige, mit Feder gezeichnete Teilstudie des Faltenwurfs aus diesem Bereich. Weiter unten, im Bereich des Schrittes, befindet sich die zweite Faltenwurf-Teilstudie, die komplett in Bleistift ausgeführt ist. Bei beiden Teilstudien handelt sich um Variationen des Faltenwurfes im jeweiligen Bereich der Gewandstudie.

Olga Remesow

Kat. Nr. 23 verso: Studie einer Figur mit vor der Brust gefalteten Händen

Bleistift

Inv. Nr.: H 1977/15v

Auf dem Blatt befindet sich die Vorzeichnung zum betenden Engel in rosafarbenem Gewand links neben Jahwe. Die Figur ist nur zart mit dem Bleistift angedeutet, lediglich ihre Umrisse sind erkennbar. Es lassen sich weder konkretere Rückschlüsse auf Haartracht, noch auf Gesichtsausdruck und Kleidung ziehen.

Die Figur hat den Kopf nach links gedreht und nach unten gesenkt. Ihre Hände sind auf Höhe der Brust in einem Betgestus mit den Fingerspitzen nach oben gefaltet. Zwar veränderte Bendemann die Kopfhaltung des Engels später im Gemälde geringfügig, indem er den Kopf nach rechts drehte und die gefalteten Hände von der Körpermitte nach rechts verschob. Dennoch entspricht die Haltung schon weitgehend der im Gemälde umgesetzten Lösung. Dort fügte Bendemann Flügel hinzu.

Olga Remesow



Kat. Nr. 23r: H 1977/15r



Kat. Nr. 23v: H 1977/15v

Kat. Nr. 24: Jünglingsakt auf einem Schafsfell liegend

Bleistift, braune Kreide, braunes Papier, 387 x 583 mm, Zustand (vor der Restaurierung durch Dipl.-Rest. Ronald Reinke, Edermünde-Besse): Einrisse an den Blattkanten, Ausrisse an den Ecken, stockfleckig

Inv. Nr.: H 1977/97
1977 in Londoner Kunsthandel erworben
– siehe Farbtafel VII

Das Blatt zeigt eine Studie zum toten Abel. Der als Akt wiedergegebene junge Mann ist in Rückenlage, auf Schafsfellen gebettet, schräg in die Tiefe angeordnet. Sein fein gelockter Kopf ist vom Betrachter weggedreht, die leicht eingefallenen Augen sind geschlossen und der Mund leicht geöffnet. Abels linker Arm ist angewinkelt, seine gestreckte Hand liegt auf der Brust, der rechte Arm ist vom Körper weggestreckt. Der gesamte Oberkörper liegt erhöht, vermutlich auf mehreren dunklen Schafsfellen. Unter dem durchgedrückten Rücken liegt ein helleres, mit der Hautseite nach oben gewandtes Schafsfell. Abels Beine sind gerade ausgestreckt; die Fußspitzen zeigen nach außen. Hinter dem Leichnam ist ein Gebilde aus mindestens zwei Steinen sichtbar, vermutlich sein Altar. Sowohl im Vordergrund an der Kante der Felle als auch an den Seiten des Altars ist mit wenigen Strichen schemenhaft Vegetation angedeutet. Der Hintergrund ist als Fläche nur mit einigen schräg gesetzten Parallelschraffuren angedeutet.

Die gesamte Zeichnung wirkt plastisch und detailreich. Bendemann arbeitete zwar nicht mit Weißhöhungen, dafür aber mit differenzierten Schraffuren und deutet auch die Texturen der dargestellten Gegenstände (Haut, Locken, Schafsfelle, Steine, Vegetation) mit verschiedenen Strichformen an.

Innerhalb des Entwurfsprozesses markiert die Studie ein Zwischenstadium. Die grundsätzliche Platzierung des Körpers steht schon fest, jedoch verändert Bendemann dessen Position im Gemälde noch einmal weitgehend (vgl. Achenbach 2007, S. 44-48, Kat. Z 14r-Z 17).

Aus welchem Grund diese Zeichnung so detailliert ausgearbeitet wurde, ist nicht bekannt. Die Kanten und die Ecken des Blattes sind stark eingerissen, was darauf hindeutet, dass die Zeichnung zu einem Zeitpunkt in der Vergangenheit auf irgendeine Art und Weise befestigt war. Vielleicht diente die Studie auch als Anschauungsmaterial im akademischen Zusammenhang nach der Fertigstellung des Gemäldes.

Olga Remesow

Kat. Nr. 25: Studie eines in den Nacken gelegten Kopfes

Bleistift, bräunliches Papier, 146 x 93 mm, fingerfleckig

Inv. Nr.: H 1977/105
1977 im Londoner Kunsthandel erworben

Das Blatt zeigt eine Vorzeichnung für den Kopf des toten Abels. Sein Format weist es als Blatt eines Skizzenbuchs aus. Der Kopf ist mit zahlreichen Schraffuren in Bleistift, ohne Weißhöhungen ausgeführt. Der Mund des Jünglings ist geöffnet, die oberen Zähne sichtbar, die Augen geschlossen und die Augenbrauen leicht zusammengezogen, so dass ein leidender Gesichtsausdruck entsteht. Die mit einzelnen Strichen gezeichneten Haare fallen in wilder Lockenpracht herunter.

Die Haltung des Kopfes und der Gesichtsausdruck stimmen bereits weitgehend mit der ausgeführten Fassung überein, so dass die Kopfstudie zu einer späteren Zeit entstand als die Aktstudie Kat. Nr. 24. Die Haarpracht erscheint in der Endversion allerdings geordneter, der Mund ist nicht mehr so weit aufgerissen und der Gesichtsausdruck wirkt entspannter.

Olga Remesow



Kat. Nr. 24: H 1977/97



Kat. Nr. 25: H 1977/105

Kat. Nr. 26 recto: Fragmentarische Aktstudie eines männlichen Körpers, zwei Studien des rechten Beines, zwei Studien des linken Unterarmes

Bleistift, weiß gehöht, graubraunes Papier, 314 x 246 mm, leichte Schmutzspuren an den Rändern

Inv. Nr.: H 1977/41r
1977 im Londoner Kunsthandel erworben

Bei diesem Blatt handelt es sich um eine Studie zum fliehenden Kain für das Monumentalgemälde *Der Tod Abels*. Hier wurde zum einen zweifach die Neigung des Körpers des Flüchtenden erprobt, zum anderen zweifach die Haltung des linken Armes. Die Studien sind so angeordnet, dass sie das ganze Blatt ausfüllen, wobei sich die Studien des Armes im oberen Teil des Blattes befinden und die Wiederholung des geneigten Körpers sowie eines rechten Beines den Rest des Blattes bedecken. Die Körperhaltung, die stark der Berliner Studie ähnelt (vgl. Achenbach 2007, S. 55, Z 28), wurde nicht in das Gemälde übernommen. Auch das auf dieser Seite dreimal erprobte rechte Bein und die beiden flüchtigen Skizzen des linken Armes wurden von Bendemann wieder verworfen.

Julia Sophie Baum

Kat. Nr. 26 verso: Zwei Studien eines rechten Armes und mehrmalige Wiederholung eines männlichen Kopfes

Bleistift, weiß gehöht

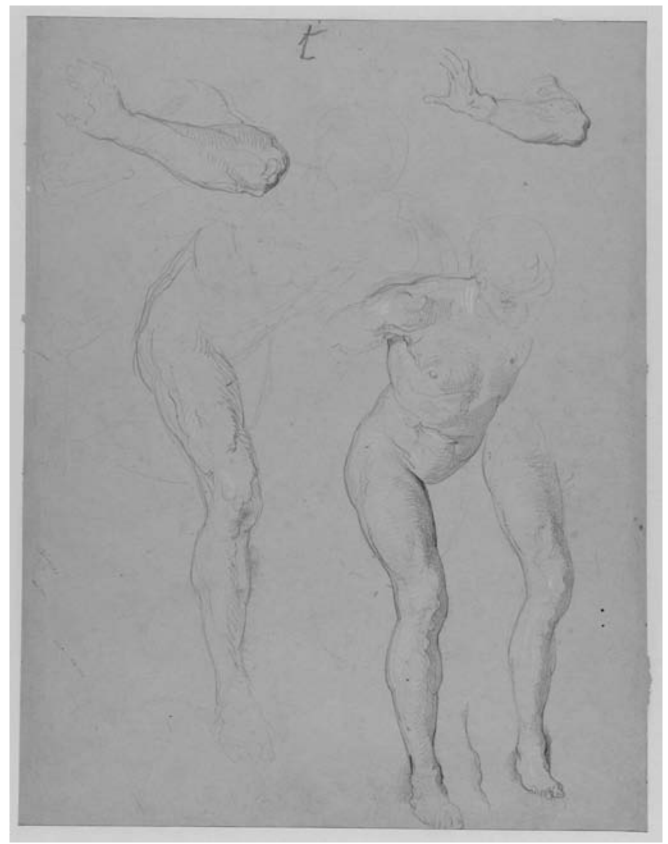
Inv. Nr.: H 1977/41v

Auch die Rückseite des Blattes bezieht sich auf den fliehenden Kain auf dem *Tod Abels*. Hier sind zwei Erprobungen eines Armes zentral auf dem Blatt ausgeführt. Die flüchtigen Studien des männlichen Kopfes befinden sich auf der rechten, beziehungsweise unteren Bildhälfte und sind zum Teil sehr vage. Bei drei Kopfstudien ist der linke Arm, beziehungsweise die linke Hand zu erkennen, jeweils das Gesicht verbergend.

Hier wurde besonderes Augenmerk auf die Haltung des rechten Armes gelegt, der sich zweimal wiederholt auf dem Blatt befindet. Zu sehen ist ein muskulöser männlicher Arm, der leicht angewinkelt ist und angespannt einen Stab oder Stock in der Hand hält. Ansatzweise lässt sich bei der am weitesten ausgeführten Studie auch die rechte Schulter und die darunterliegende Brustpartie erkennen. Bei der Wiederholung des Motivs des rechten Arms verhält es sich ähnlich, diese ist jedoch skizzenhafter ausgeführt und nicht mit einer Weißhöhung versehen.

Im Vergleich zu den beiden Berliner Studien, die ebenfalls den flüchtenden Kain zeigen (vgl. Achenbach 2007, S. 53-55, Z 27 u. 28) kommt diese bezüglich der Armhaltung und der Profilierung des Kopfes dem Gemälde bereits sehr nah.

Julia Sophie Baum



Kat. Nr. 26r: H 1977/41r



Kat. Nr. 26v: H 1977/41v

7. *Die Wegführung der Juden in die babylonische Gefangenschaft* (1865-72)

Benjamin Sander, Tobias Helms und Maurice Hollmann



Abb. 51: Carl Ernst Forberg nach Eduard Bendemann: Jeremias beim Fall Jerusalems (Wegführung der Juden in die babylonische Gefangenschaft), zwischen 1872 und 1879, Radierung, 271 x 340 mm (Bildgröße)

Wie der *Tod Abels*, so entstand auch das monumentale Gemälde *Wegführung der Juden in die babylonische Gefangenschaft* für einen konkreten Ort – in diesem Fall für das Treppenhaus der Nationalgalerie in Berlin. Den Auftrag hierfür erhielt Bendemann von der preußischen Landeskunstkommission.[280] In diesem Gremium wurde über die neu anzukaufenden Werke für die 1876 fertiggestellte Galerie entschieden.[281] Bendemann selbst gehörte ihm als Direktor der Düsseldorfer Akademie an.[282] So gelang es ihm, ein eigenes, großformatiges Werk an prominenter Stelle unterzubringen, „[…] das alle Welt in der Berliner Nationalgalerie gesehen hat […].“[283]

Thematisch knüpfte Bendemann an seine frühen Erfolgswerke *Gefangene Juden in Babylon* und *Jeremias auf den Trümmern Jerusalems* an. Die literarische Vorlage der *Wegführung* stammt aus dem letzten Kapitel des Buches Jeremia im Alten Testament und behandelt das Volk Israel in der Zeit seiner Abhängigkeit von Babylon. Als sich die Israeliten unter König Zedekia auf die Seite der Ägypter schlugen und sich damit gegen die babylonische Herrschaft auflehnten, befahl der König der Babylo-

---

280 Krey fand in den Listen der Düsseldorfer Kunstakademie für das Studienjahr 1866/67 unter Bendemann den Eintrag: „Vorarbeiten und Carton zu dem großen Bilde für das National-Museum. ‚Abführung der Juden in die babylonsiche Gefangenschaft‘.“ Regierung Düsseldorf, Präsidialbüro, Nr. 1560, Bl. 315, HStA Düsseldorf, Krey 2003, S. 174.

281 Zur Geschichte der Nationalgalerie vgl. u. a. Rave 1968, Dorgerloh 1999.

282 Zum Direktorat Bendemanns vgl. Aschenborn 1998, S. 60-63 u. S. 108-153.

283 Frimmel 1889/90, S. 228.

nier, Nebukadnezar II., eine Strafexpedition. Unter seiner Führung wurde Jerusalem verwüstet und die Oberschicht entführt, um sie in Babylonien wieder anzusiedeln. Dem biblischen Bericht zufolge hatte Gott den Propheten Jeremias bereits vorher darüber in Kenntnis gesetzt, dass er das Verhalten der Israeliten nicht gutheiße und sie entsprechend bestrafen werde, sollten sie nicht wieder auf den rechten Weg zurückfinden. Diese Botschaft versuchte Jeremias daraufhin vergeblich mit seinem Schüler Baruch in Jerusalem zu verbreiten.[284]

Man kann den Schaffensprozess der *Wegführung der Juden in die babylonische Gefangenschaft*[285] in drei Schritten nachvollziehen. Vor 1865 entstand ein Karton, der bereits wesentliche Elemente des späteren Bildes zeigte (Abb. 52).[286] 1865 legte Bendemann als Zwischenschritt „eine umfangreiche und ausgeführte Farbenskizze" vor (Abb. 23).[287] Bis 1872 entstand schließlich die endgültige Fassung, die nach ihrer Fertigstellung zuerst in Bendemanns Atelier in Düsseldorf zu sehen war (Abb. 26).[288] Noch im selben Jahr wurde sie auf der Akademieausstellung in Berlin gezeigt[289] und ein Jahr später auf der Wiener Weltausstellung.[290] Ab 1876 hing das Gemälde im Treppenhaus der Nationalgalerie in Höhe des dritten Geschosses.[291] 1886 wurde es in die Eingangshalle verbracht, um 1917 wieder an seinen ursprünglichen Hängungsort zurückzukehren.[292] 1937 wurden die großformatigen Historienbilder im Treppenhaus abgenommen und ins Depot verlegt.[293] Dort lagerte das Gemälde aufgerollt zusammen mit vier weiteren Bildern. Erst 2007 wurde es wieder entdeckt, nachdem es zwischenzeitlich als verschollen galt.[294]

Bereits auf dem Karton hat Bendemann den Grundaufbau zu seiner Bildkomposition gefunden. Der imaginäre Raum erfährt seine Gliederung durch eine bildparallel verlaufende Brücke, deren obere, horizontale Kante die Mittelachse des Bildes markiert. Auf der rechten Seite fluchtet eine gemauerte Böschung auf diese Brücke zu. Kompositorisch nutzt Bendemann die Brücke, um sein Bild in zwei Register aufzuteilen. Unterhalb der Brücke spielt sich das Geschehen im Vordergrund ab. Hier gruppieren sich um Jeremias die in Jerusalem verbliebenen Personen. Sich von diesen lösend, beginnt von hier aus der Zug der weggeführten Israeliten, der im unteren Bildregister von rechts nach links führt. Männer wenden sich auf dem Weg ins Exil noch einmal zu Jeremias um und zeigen anklagend auf den Propheten. Links im Bild steigt der Strom der Gefangenen in einer Kehrtwendung zur zweiten Bildebene auf, wo er nach rechts weiterzieht. An dessen Spitze, hinter dem Streitwagen Nebukadnezars, schreitet König Zedekia. Nebukadnezar ließ ihn blenden, weswegen er, von einem Kind gestützt, einen Stock tastend vor sich hält. Darüber – räumlich dahinter – zeigt Bendemann in der linken oberen Bildecke die Zerstörung des Tempels sowie den Raub der Bundeslade. Umgeben von weiß gewandeten Leviten, die von einem Kamelreiter angeführt werden, wird sie davongeschafft.

Darunter – räumlich davor – überfängt der auf die Bildmittelachse ausgerichtete Brückenbogen die zentrale Gestalt des Propheten Jeremias und hebt diese wirkungsvoll heraus. Während die durchgehende Horizontale der Brückenoberkante die Dynamik der über diese hinwegziehenden Israeliten steigert, umschließt und fixiert die statische Form des Bogens darunter die in Jerusalem Verbliebenen. Hier sitzt der Prophet, an einen Steinblock gelehnt, und reagiert gebärdenreich auf die Anklagen von links. Er ist von weiteren Trauernden umgeben, unter denen sich auch Jeremias' Schüler Baruch befindet. Die Hände auf den Oberschenkel gelegt, hockt er unter dem ausgestreckten Arm seines Lehrers. Auf der anderen Seite des Blocks kauert eine Mutter, Schutz suchend, mit ihrem Kind in einem Schlupfwinkel. Zu Füßen des Propheten liegt eine leblose Person, deren linker Arm den Bildrand berührt und damit den Vordergrund verortet.

Genau auf der Brücke, an der Spitze des Zuges der Exulanten, fährt der König der Babylonier in gebieterischer Pose auf einem Streitwagen. Seine Person befindet sich zusammen mit Jeremias auf

---

284 Donner 1995, Bd. 2, S. 402-413; vgl. auch Jeremia 36-52.

285 Vgl. hierzu auch den Beitrag von Christian Scholl: „Später Orientalismus" in diesem Band.

286 Schwarze und farbige Kreide, weiß gehöht auf braunem Papier, auf Leinwand aufgezogen, graugrün laviert, 790 x 1240 mm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Inv. Nr. 1919/821, siehe: Ausst. Kat. Düsseldorf 2011/12, Bd. 2, S. 148-150.

287 Dioskuren 1865, S. 416, Abb. 11; Eintrag in den Listen der Düsseldorfer Kunstakademie für das Studienjahr 1864/65 unter Bendemann: „Farbenskizze der Wegführung in die babylonische Gefangenschaft." Regierung Düsseldorf, Präsidialbüro, Nr. 1560, Bl. 277, HStA Düsseldorf, zitiert nach: Krey 2003, S. 174.

288 Krey 2003, S. 174.

289 Dioskuren 1872, S. 265.

290 Bringmann 1982, S. 320.

291 Krey 2003, S. 174.

292 Ebd.

293 Wesenberg/Bertz 2008, S. 23.

294 Ebd.

der Senkrechten, welche die Bildmitte markiert. Rechts vor dem Gespann bekunden die Soldaten Nebukadnezars II. ihre Ehrerbietung für den babylonischen Herrscher, die im Motiv die anklagende Gestik der Weggeführten aufnehmen und so das Bild inhaltlich verklammern. Auf dem Treppenabsatz über der Böschung am rechten Bildrand schießen Soldaten auf unter ihnen stehende, wehrlose Opfer und demonstrieren damit die babylonische Übermacht. Über die Ungleichzeitigkeit der Ereignisse erzeugt Bendemann eine Erzählstruktur, die hier räumlich wieder mit der unteren Ebene in der rechten unteren Ecke zusammengeschlossen wird.



Abb. 52: Eduard Bendemann: Die Wegführung der Juden in die babylonische Gefangenschaft, vor 1865, schwarze und farbige Kreide, weiß gehöht, graugrün laviert, auf braunem Papier, auf Leinwand aufgezogen, 790 x 1240 mm, Stiftung Museum Kunstpalast, Düsseldorf, Inv. Nr. 1919/821

In der Ölkizze (Abb. 23) hat Bendemann im Vergleich zum Karton vor allem die rechte untere Bildecke verändert. Die brutale Szene der von oben schießenden Soldaten wurde zugunsten weiterer Personen des siegreichen babylonischen Heeres ersetzt, die dem Zug mit wehenden Bannern voranschreiten. Damit löst der Künstler das kreisförmige Zurückwirken der Soldaten auf den Ausgangspunkt der Bilderzählung auf und betont das in einer Spiralbewegung ansteigende Voranschreiten. Unten rechts ist im Vordergund stattdessen eine klassische Raptus-Gruppe angeordnet: Ein babylonischer Soldat raubt einen Knaben, während eine Frau ihn verzweifelt davon abzuhalten sucht.

An der Gruppe der Trauernden um Jeremias nahm Bendemann in der Farbenskizze nur geringfügige Änderungen vor. Er steigerte allerdings im Vergleich zur Brücke deren Größe, so dass der Brückenbogen jetzt teilweise überschnitten wird und die rigide Schichtung der Bildkomposition eine Auflockerung erfährt. Die Figurengruppe auf der rechten Seite des Propheten ist nun näher an Jeremias herangerückt und durch weitere Personen – unter anderem in Rückenansicht – ergänzt. Beim Karton entlädt sich die Reaktion von Jeremias auf die Anklagen seiner Landsleute in einer expressiven Gestik, die Bendemann in der Ölkizze zum Teil wieder zurückgenommen hat. Dazu gehört auch, dass sich Jeremias in einer nachdenklichen Haltung auf Steintafeln – vermutlich die Gesetzestafeln – stützt, welche an die Stelle der Schriftrolle im Karton getreten sind. Über die zentrale Figur urteilte die damalige Kunstkritik folgendermaßen: „Die Figur des Jeremias ist noch großartiger und gewaltiger als die des Propheten auf den Trümmern[…].“[295] Lehnte Jeremias sich zuvor noch gegen einen

[295] Düsseldorfer Anzeiger, 7. Februar 1866, S. 1.

Steinquader zu seiner Rechten, ist dieser in der Farbenskizze samt der anschließenden Mutter-Kind Szene eliminiert.

Ausschließlich in der Farbenskizze versah Bendemann das Bild oben mit einem bogenförmigen, tympanonartigen Auszug, in dem Jahwe zu sehen ist, wie er, von Engeln umgeben, den Israeliten den Weg in die Verbannung weist. Inhaltlich weist Bendemann damit die Wegführung als Strafgericht Jahwes aus, was der Interpretation der im Exil lebenden Propheten entspricht, welche „lehrten das Exil nicht als Ende der Vergangenheit, sondern als Anfang der Zukunft zu verstehen.“[296] Künstlerisch orientierte sich Bendemann hierbei an Wilhelm von Kaulbachs Gemälde *Die Zerstörung Jerusalems durch Titus*, mit dem er sich zugleich in eine Konkurrenzsituation begab.[297] Allerdings stieß das Tympanonfeld bei der Vorstellung der Farbenskizze auf Kritik, da „in einem, wie es scheint, rein historischen Vorgang religiöse Abstractionen […] eingemischt werden. Dies widerspricht den geläuterten Anschauungen von der Aufgabe der historischen Malerei […].“[298] Der Vorwurf richtete sich also gegen eine auch von Kaulbach praktizierte Verbindung von Historie und Allegorie, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts immer weniger Akzeptanz fand.

Befindet sich der Streitwagen mit Nebukadnezar auf dem Karton noch direkt über Jeremias, versetzt ihn Bendemann in der Farbenskizze ein Stück weiter nach rechts. Somit sitzt Jeremias genau unter einer Zäsur des sich durch das Bild ziehenden Bandes. Auf der linken Seite dieser Zäsur schreitet der blinde König der Israeliten und auf der rechten Seite fährt der triumphierende König der Babylonier, der die von Gott angeordnete Strafe durchführt. Darunter sitzt Jeremias, durch den Gott versucht hatte, die Israeliten zur Umkehr zu mahnen. Die Zerrissenheit des Bandes spiegelt sich in der Person Jeremias wider, dessen Verbundenheit mit seinem Volk auf die Probe gestellt wird. Auf der einen Seite klagen seine Glaubensbrüder ihn an, das Unglück nicht verhindert zu haben, obwohl er es versuchte, weswegen sie ihn in eine Zisterne sperren ließen[299], und auf der anderen Seite verzweifeln sie ob des Leides, welches über sie kommt.



Abb. 53: Eduard Bendemann: Wegführung der Juden in die babylonische Gefangenschaft, Karton (wie Abb. 52), Detail



Abb. 54: Eduard Bendemann: Wegführung der Juden in die babylonische Gefangenschaft, Ölskizze (wie Abb. 23), Detail



Abb. 55: Eduard Bendemann: Wegführung der Juden in die babylonische Gefangenschaft, Endfassung (wie Abb. 26), Detail

Bereits in der Farbenskizze blickte Jeremias den Betrachter mit einem traurigen und nachdenklichen Blick an, der damit emotional einbezogen werden soll. Doch erst im finalen Gemälde (Abb. 26, 51) versetzte Bendemann den Kopf des Propheten genau in das Zentrum des Bildes. Außerdem liegt nun

[296] Donner 1995, Bd. 2, S. 418.

[297] Vgl. Krey 2003, S. 193f. und den Beitrag „Später Orientalismus“ von Christian Scholl in diesem Band.

[298] Dioskuren 1865, S. 417.

[299] Vgl. Jeremia 38, 6-13.

eine leichte Untersicht vor. Beides zusammen steigert Bendemanns Bemühen um eine psychologische Durchdringung des Bildes. Während Jeremias äußerlich ruhiger wird, steigt die Erregung um ihn herum an: die Anklage gegenüber dem Propheten wird energischer, der Zug der Weggeführten, wie auch die Soldaten der Raptus-Gruppe, geraten in Eile und Kinder klammern sich nun noch fester an ihre Mütter. Diese Dynamisierung geht mit einer zunehmenden Verzahnung der einzelnen Personengruppen wie auch der beiden Bildebenen einher. So wird der Grund der oberen Bildebene nicht mehr nur durch die händeringende Frau, sondern auch von Rauchschwaden verdeckt. Wie Jeremias zunehmend in das Bildzentrum gerückt ist, rücken auch die umliegenden Personengruppen immer näher an ihn heran. Auf die gekonnte Verzahnung zwischen den anklagenden Juden und Jeremias ist besonders hinzuweisen. Jeremias, der nun auf dem Deckstein einer Zisterne sitzt, schiebt die Hüfte nach rechts und formt so einen Keil, dessen Gegenpart die ausgestreckten Arme der Kläger mit den herabhängenden Ketten bilden. Die Wandlung und deren Motivation vom tatenlosen Situationsbild hin zum bewegten Ereignisbild, der sich im Entwurfssprozess *der Wegführung* – und noch stärker im Vergleich mit den früheren Exulantenbildern (*Gefangene Juden in Babylon*, Abb. 19; *Jeremias auf den Trümmern Jerusalems*, Abb. 30) – manifestiert, zeigt Christian Scholl in seinem Beitrag auf.[300] Dieser verdeutlicht auch, dass Bendemann mit der Komposition des Bildes aktuelle Strömungen im Kunstgeschehen durchaus erfolgreich aufgriff. Doch nicht nur in der formalen Gestaltung, sondern auch in der Wahl der Farbgebung wollte der Künstler auf der Höhe der Zeit bleiben:

> „Dass Bendemann sich in den zwei letzten Jahrzehnten seines Schaffens […] mit Eifer bemüht hat, das Gute in der neueren koloristischen Bewegung anzuerkennen und sich selbst anzueignen, wussten wir aus seinen grossen Geschichtsbildern, der Wegführung der Juden in die babylonische Gefangenschaft und der Penelope auf ihrem Lager[…].“[301]

Auf der endgültigen Fassung bleibt kaum ein Fleck der Leinwand – bis auf einen kleinen Teil des Himmels – ungefüllt. In der linken unteren Ecke ersetzte Bendemann die steinernen Bruchstücke durch eine Repoussoir-Figur. Bei so vielen Motiven sind weder Selbstzitate, wie der sitzende Jeremias, noch verarbeitete Vorlagen aus der Kunstgeschichte ungewöhnlich. So erinnert das Kind in der Umklammerung des Soldaten der Raptus-Gruppe an Giambolognas Skulptur *Raub der Sabinerinnen* (Florenz, Loggia dei Lanzi). Die im Gemälde weiter links stehende Frau zitiert mit ihrer Gebärde des Händeringens möglicherweise die Figur der Maria Magdalena aus Rogier van der Weydens *Kreuzabnahme* (Madrid, Prado). Weiter ist noch der erzürnte Israelit zu nennen, wie er mit ausgestrecktem Arm auf Jeremias zeigt. Seine Physiognomie und Gestik weisen Ähnlichkeiten mit der Gottesdarstellung in Michelangelos *Erschaffung Adams* an der Decke der Sixtinischen Kapelle auf.[302]

Zu dem Streben nach einer Dramatisierung des Geschehens tritt der Anspruch auf gesteigerte historische Korrektheit. So hat Bendemann etwa die in der Farbenskizze dargestellten Knaben, auf die sich der blinde König Zedekia stützt, in der Endfassung durch Mädchen ersetzt, weil der biblische Text von der Tötung der Söhne des Königs durch Nebukadnezar berichtet.[303] Von dem Streben nach archäologischer und ethnologischer Rückversicherung zeugt das in der Göttinger Universitätskunstsammlung aufbewahrte Pariser Skizzenbuch von 1869 (Kat. Nr. 60), das zwischen der Düsseldorfer Farbenskizze und der Berliner Endfassung entstand. Hier finden sich auch Studien zur *Wegführung* (Kat. Nr. 60-21v, 22r). Die Göttinger Universitätskunstsammlung umfasst überdies eine große Zahl von Zeichnungen zu diesem Gemäldeprojekt. Einige davon (Kat. Nr. 31v, evtl. auch Kat. Nr. 27r+v) lassen sich auf die Düsseldorfer Farbenskizze beziehen, die meisten sind jedoch in Vorbereitung des Gemäldes für die Nationalgalerie Berlin entstanden.

---

300 Vgl. den Beitrag von Christian Scholl, „Später Orientalismus“, in diesem Band.
301 Rosenberg 1890/91, S. 70.
302 Zu diesem Reminiszenzen vgl. Krey 2003, S. 188f.
303 Jeremia 52, 10. Siehe hierzu Krey 2003, S. 182.

Kat. Nr. 27 recto: Studien einer männlichen Standfigur in Rückenansicht; Fußstudien

Bleistift, weiß gehöht, bräunliches Papier, 310 x 241 mm, Einstichlöcher, untere Kante unregelmäßig abgetrennt, Farbflecken am oberen und rechten Rand, Fettfleck am oberen Rand
Wasserzeichen [...]-LES-ANNON“

Inv. Nr.: H 1977/70r
1977 im Londoner Kunsthandel erworben

Im Mittelpunkt des Blattes befindet sich ein in starker Bewegung erscheinender, als Rückenfigur dargestellter Mann mit Kopfbedeckung. Dieser zeigt mit seinem ausgestreckten linken Arm gen Himmel und scheint mit seinem angewinkelten linken Bein eine Stufe oder einen Absatz zu besteigen. Links neben der mit raschen, kurvigen Strichen gezeichneten Person befindet sich eine weitere, noch flüchtigere Darstellung der gleichen Person. Unter dieser Skizze ist eine ungleich kleinere, dritte Version der Person zu erkennen: Eine Darstellung des Oberkörpers mit Kopf und linkem, nach oben zeigendem Arm.

Die Zuordnung dieser Skizzen fällt nicht leicht. Möglich wäre eine Verwendung der Skizze im Karton zur Düsseldorfer Fassung. Dort reckt rechts vor Nebukadnezars Streitwagen ein Mann mit vergleichbarem Gestus und Kopfbedeckung seinen linken Arm zum Gruß empor. In der Düsseldorfer Version ist diese Person durch den im Lauf grüßenden Weihrauchschwenker neben Nebukadnezars Streitwagen ersetzt worden.

Den unteren Teil des Blattes füllen zwei Darstellungen von nackten Füßen, die unter einer Decke hervorlugen. Die obere Skizze zeigt irritierenderweise drei Füße – wahrscheinlich wurde der rechte Fuß ein zweites Mal ausgeführt. Die untere Darstellung ist gegenüber der oberen feiner und plastischer ausgearbeitet, was auf ein fortgeschrittenes Stadium des Entwurfs schließen lässt. In der *Wegführung* lassen sich die letzteren Skizzen nicht ausmachen. Das ausschlaggebende Indiz für einen wie auch immer gearteten Zusammenhang mit dem Gemälde liefert ein Blick auf die Versoseite des Blattes, welche eindeutig zugeordnet werden kann.

Tobias Helms

Kat. Nr. 27 verso: Studien zu einer Person mit Kind im rechten Arm

Bleistift, weiß gehöht

Inv. Nr.: H 1977/70v

Die Darstellungen dieses Blattes beziehen sich auf die sogenannte „Raptus-Gruppe“ am unteren rechten Bildrand des Gemäldes.

Dominiert wird das Blatt von einer großen, mittig dargestellten Person, die ein Kind mit dem rechten Arm an ihre rechte Körperhälfte drückt. Die offenbar stehende, erwachsene Gestalt ist nur in einigen flüchtigen Konturen angedeutet. Das emporgehaltene Kind ist mit etwas deutlicheren Konturen dargestellt. Sein Kopf ruht auf dem Oberarm der haltenden Person, der linke Arm wirkt verkrampft und wird gegen den Oberkörper der erwachsenen Person gedrückt; der rechte Arm ist weit ausgestreckt. Der Kopf neigt sich ebenfalls leicht in diese Richtung, so dass ein flehender Eindruck entsteht. Die unteren Extremitäten des nackten Kindes sind in Höhe der Oberschenkel kreuzförmig überschlagen, wobei die Fußstellung auf einen Laufschritt schließen lässt – das Kind strampelt. Diese zentrale Darstellung umgeben zahlreiche Einzelstudien zu dieser Gruppe, die Arme, Beine und Gewandteile zeigen.

Die zentrale Person entpuppt sich im Gemälde als kräftiger, bärtiger babylonischer Soldat mit Morgenstern, der ein Kind raubt. Die Beinhaltung des Jungen wurde für die Endfassung offenbar entwirrt, ansonsten wurden die skizzierten Haltungen übernommen.

Tobias Helms



Kat. Nr. 27r: H 1977/70r



Kat. Nr. 27v: H 1977/70v

Kat. Nr. 28: Weibliche Arm-, Rücken- und Kopfstudien

Bleistift, weiß gehöht, bräunliches Papier, 312 x 233 mm, Rand teilweise ausgerissen, Flecken an den Rändern, starker Abrieb

Inv. Nr.: H 1977/45
1977 im Londoner Kunsthandel erworben

Die Skizzen des Blattes beschäftigen sich allesamt mit Teilen des Oberkörpers einer weiblichen Person. Im Gemälde *Wegführung der Juden in die babylonische Gefangenschaft* findet sich diese unten rechts, als dritte Protagonistin der sogenannten „Raptus-Gruppe". Gezeigt wird eine kniende Frau, die verzweifelt versucht, einen babylonischen Krieger davon abzuhalten, ihr Kind gewaltsam zu verschleppen.

Das Blatt wird von der Skizze in der Mitte dominiert, die einen weiblichen Oberkörper als nach rechts gewandte Rückenfigur zeigt. Der rechte Arm ist emporgehoben, der linke nicht zu erkennen. Schatten- und Muskelpartien sind an Arm und Rücken schon relativ weit ausgearbeitet, wogegen Gesicht und Frisur kaum naturnahe Züge zeigen. Eine knappe Studie des rechten Unterarmes der Frau befindet sich mittig am oberen Rand des Blattes. Unter der zentralen Figur findet sich eine weitere Version der Rückenansicht. Dies ist offenbar eine frühere Vorzeichnung zur Studie der Haltung, da weit weniger Details wiedergegeben sind. In der unteren rechten Bildhälfte finden sich weiterhin zwei Studien des linken Armes, der an den beiden dargestellten Oberkörpern fehlt. Beide Arme greifen mit recht weit geöffneter linker Hand einen nicht näher definierten Gegenstand. Während der obere der beiden Arme am Ellbogen in einem Winkel von 90 Grad abgeknickt ist, fällt der Winkel beim unteren Arm weit weniger steil aus. Offenbar wurden hier verschiedene Haltungen erprobt. Am linken oberen Bildrand sind schließlich zwei nach hinten rechts gewandte Köpfe zu erkennen; der obere recht skizzenhaft, der untere mit dunklen Schattierungen im Gesicht etwas ausgearbeiteter.

Tobias Helms

Kat. Nr. 29: Hand-, Arm- und Fußstudien

Bleistift, schwarze Kreide, weiß gehöht, graugrüner Karton, 364 x 246 mm Einstichlöcher am linken und oberen Rand, Knick an der linken oberen Ecke, drei braune Flecken am rechten unteren Blattrand

Inv. Nr.: H 1977/93
1977 im Londoner Kunsthandel erworben
– siehe Farbtafel VIII

Dieses Blatt zeigt mehrere Zeichnungen für die ein Baby auf dem Arm haltende Frau, die rechts von Jeremias, hinter Baruch, den Kopf vom Betrachter abgewandt, von rechts nach links läuft. Bendemann scheint hier vor allem untersucht zu haben, wie sie das Kind im Arm hält.

Im Zentrum steht die große Zeichnung der rechten Frauenhand, deren Plastizität durch feine Parallelschraffuren und Weißhöhungen dargestellt wird. Am Ringfinger ist ein Ring zu sehen, der im Gemälde nicht vorkommt. Trotz der detaillierten Ausführung dieser Hand findet sie sich so nicht im Gemälde wieder; in der Zeichnung greift die Hand viel mehr von links aus dem Bildhintergrund nach rechts während die Hand im Gemälde eher von oben zu sehen ist und von links unten nach rechts oben zeigt. Das Skizzenblatt lässt sich dennoch, aufgrund des daneben dargestellten Kopfes, eindeutig dieser Figur zuordnen.

Am oberen Bildrand sind verschiedene Arm- bzw. Handhaltungen mit wenigen Konturlinien ausgeführt, im unteren Bereich des Blattes finden sich drei Fußstudien, die im Gemälde nicht aufgegriffen wurden.

Maurice Hollmann


Kat. Nr. 28: H 1977/45


Kat. Nr. 29: H 1977/93

Kat. Nr. 30 recto: Aktstudie eines knienden Mannes mit in den Schoß gelegten gefalteten Händen (Baruch); Detailstudien

Bleistift, bräunliches Papier, 254 x 200 mm, Farb- und Fettflecken, zum Teil von der Versoseite auf die Rectoseite durchgeschlagen, Ränder fingerfleckig

Inv. Nr.: H 1977/53r
1977 im Londoner Kunsthandel erworben

Dieses Blatt zeigt auf der Rectoseite Vorstudien für die Figur des Baruch, dem Schüler von Jeremias, der im Gemälde rechts neben dem Propheten kniet. Die Figur ist als Akt ausgeführt. Sie ist in der linken Bildhälfte einmal komplett wiedergegeben, wobei lediglich die Außenkonturen und die Konturen einiger Muskelpartien der knienden, den Kopf gesenkt haltenden, die Hände auf den Oberschenkeln verschränkten männlichen Figur mit leichter Linie ausgeführt sind. Hierbei ging es Bendemann wohl nur um dessen Haltung. Die Zeichnung weist viele Korrekturen auf, besonders gut erkennbar an der rechten Schulter und dem linken Fuß. Links neben der Skizze der Gesamtfigur ist in kleinerer Ausführung noch einmal der Bereich zwischen Kopf und Oberschenkeln mit noch weniger Details und ohne Korrekturen zu erkennen. Daneben erscheinen weiter ausgearbeitete Skizzen derselben Figur (zum Teil nur einzelne Gliedmaßen bzw. der Kopf), die sich zum Teil überschneiden.

Insgesamt zeigt das Blatt, wie Bendemann Aktstudien vornahm: Nachdem zunächst nur grob und schnell die Figur ausgeführt wird, werden einzelne Bereiche noch einmal genauer untersucht und gezeichnet. Das Ergebnis ist in diesem Falle noch keine endgültig auf das Gemälde übertragbare Fassung – schließlich fehlen noch die Hände und der Fuß – doch stellt es bereits eine große Annäherung dar. Dies macht es wahrscheinlich, dass der Künstler für diese Figur noch weitere Skizzen anfertigte.

Maurice Hollmann

Kat. Nr. 30 verso: Umrißstudie eines Oberkörpers

Bleistift

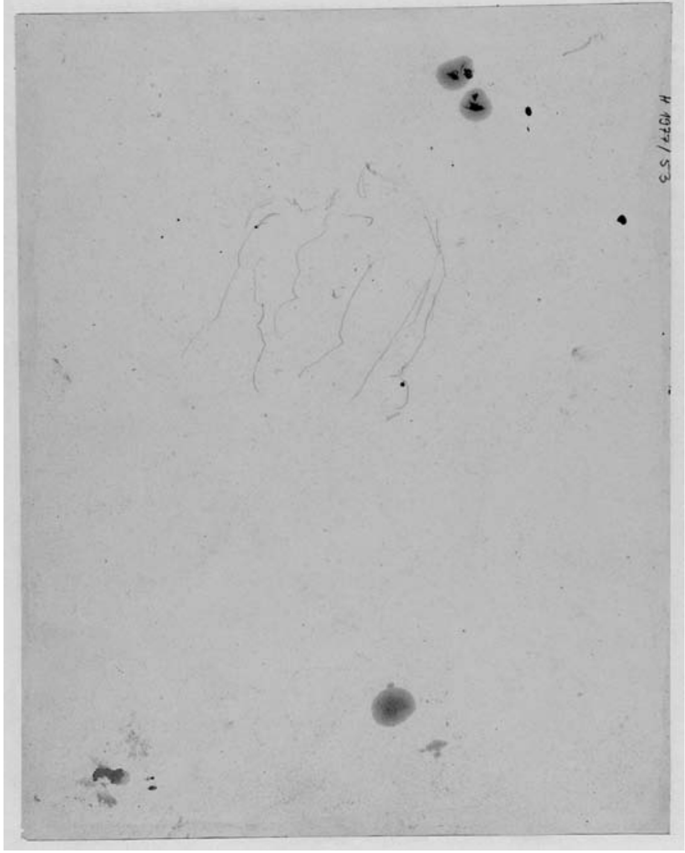
Inv. Nr.: H 1977/53v

Auf der Versoseite befindet sich eine weitere flüchtige Skizze der auf der Rectoseite gezeichneten Figur, die in diesem Falle nur den Oberkörper zeigt.

Maurice Hollmann



Kat. Nr. 30r: H 1977/53r



Kat. Nr. 30v: H 1977/53v

Kat. Nr. 31 recto: Zwei Studien zu einem stehenden männlichen Akt

schwarze Kreide, weiß gehöht, bräunliches Papier, 362 x 286 mm Farbflecken, Einstichlöcher am oberen Rand, bez.: „3 Stdn., 5. Febr. 63"

Inv. Nr.: H 1977/48r 1977 im Londoner Kunsthandel erworben

Auf der Vorderseite dieses Blattes zeichnete Bendemann einen männlichen Akt, der im Gemälde nicht wieder zu finden ist. Der linke Fuß zeigt zum Betrachter, während der andere um 90 Grad versetzt daneben gestellt ist und das Spielbein gibt. So ist der Oberkörper mitsamt dem Kopf in Dreiviertelansicht von rechts zu sehen. Mit ernstem Blick schaut die Person den Betrachter an und zeigt gleichzeitig mit dem rechten Zeigefinger auf seine linke Brustwarze. Der linke Arm liegt seitlich am Körper. Mit wenigen sehr feinen Kreidestrichen wurden die Binnenformen leicht aber umfangreich herausgearbeitet. Der Hintergrund ist wie in Kat. Nr. 34 schwarz schraffiert. Durch den Schattenwurf auf dem Boden wird der Hintergrund weiter definiert. In der linken oberen Ecke entwarf Bendemann die Figur in Verkleinerung abwärts der Brust. Hier hält sie in der linken Hand ein großformatiges Buch.

Die Beschriftung deutet daraufhin, dass der junge Mann Bendemann für drei Stunden am 5. Februar 1863 Model stand. Damit gehört das Blatt in die Zeit, in welcher der Künstler an der Vorbereitung der Düsseldorfer Ölskizze der *Wegführung* (vgl. Abb. 23) arbeitete.

Benjamin Sander

Kat. Nr. 31 verso: Studie zu einem schreitenden Knabenakt in Rückenansicht

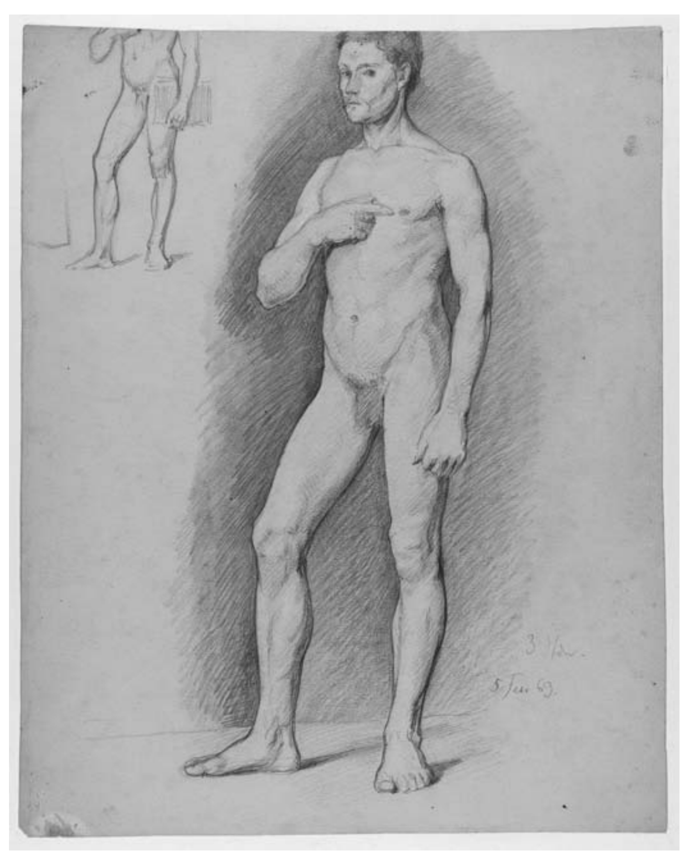
Bleistift, schwarze Kreide, weiß gehöht, bez.: „89/90" von fremder Hand

Inv. Nr.: H 1977/48v

Im Zentrum des Blattes ist ein schreitender Junge in Rückenansicht wiedergegeben. Ausschließlich auf der Düsseldorfer Ölstudie von 1865 fand er Verwendung, und zwar links unten im Bild am Arm desjenigen Mannes, der Jeremias verwünscht (Abb. 23). Hier trägt der nackte Knabe zu dem Stab und dem Gewand, die auf der Skizze zu sehen sind, noch einen Korb.

Die Studie zeigt, wie der Junge im Begriff ist, das linke Bein nach vorn zu setzten, während er den Kopf nach rechts dreht. Seine Arme führte Bendemann nur bis zu den Ellenbogen aus. Der Kopf ist flüchtig modelliert. Die Formulierung des Profils fand in vielen Zügen statt. Vom weiß gehöhten Rücken bis hinunter zu den Füßen und deren Schatten wurde die Studie mit zum Teil stark nachgezogenen Konturen ausführlicher beschrieben. Daneben studierte Bendemann den schreitenden Jungen kleiner, weniger ausführlich, aber mit einer rechten Hand, die etwas greift, und mit einem Kopf, der geradeaus gewendet ist. In der Skizze darüber ist nun zu erkennen, dass der Junge eine größere Hand ergreift und ihren „Besitzer" mit nach rechts erhobenem Lockenkopf anblickt. Darunter findet sich die Schulterpartie noch einmal wieder. In der linken oberen Ecke des Blattes widmete sich Bendemann dem Kopf des Jungen und studierte auch noch einmal eingehender sein rechtes Auge, welches von langen Wimpern umgeben wird. Auf Höhe des linken Armes der zentralen Studie suchte Bendemann weiter nach der richtigen Darstellung dieser Extremität. Weiter unten ist zu sehen, wie jener Arm einen dünnen Stab und ein Gewand zwischen Unter- und Oberarm klemmt. Das Hauptaugenmerk liegt hier auf dem Gewand und seinem Faltenwurf. Schemenhaft zeichnete Bendemann zu den Füßen der Zentralfigur noch eine rechte Schulterpartie.

Benjamin Sander



Kat. Nr. 31r: H 1977/48r



Kat. Nr. 31v: H 1977/48v

Kat. Nr. 32: Gewandstudien

Bleistift, weiß gehöht, graugrünes Papier, 323 x 253 mm, Einstichlöcher, Farbflecken, bez.: „Mod. W.“, Wasserzeichen: ST MARCEL – LES – ANNONAY

Inv. Nr.: H 1977/64
1977 im Londoner Kunsthandel erworben

Hier studierte Bendemann die zentrale Figur des Jeremias in Haltung und Gewandung. Links oben ist der Oberkörper frontal dargestellt. Kopf, Arme und Beine sind nur angedeutet; die mit Weißhöhungen versehene Skizze konzentriert sich ganz auf die Stoffbahn der Toga, die als zweite Schicht von der linken Schulter bis zur rechten Hüfte drapiert ist. Dem sich aufstützenden linken Ellbogen des Propheten widmete sich Bendemann rechts daneben noch einmal eingehender. Dabei interessierte ihn vor allem der Faltenwurf, der durch das angewinkelte Gelenk entsteht. Darunter hat er zweimal die zuoberst aufliegende Stoffbahn separat studiert.

Die Studie des rechten Armes darunter führte Bendemann wesentlich differenzierter aus. Faltung und Lichtreflexe sind hauptsächlich mit weißer Kreide gehöht. Die weichere Linienführung des Bleistifts prägt den Charakter der Zeichnung. Links unten befinden sich zwei weitere flüchtige Skizzen eines Faltenwurfs und eines Oberarms. Im Museum Kunstpalast Düsseldorf befindet sich ein Studienblatt, auf dem Bendemann Gesicht und die Gestik des linken Armes skizzierte (Ricke-Immel 1978/80, Bd. 1, S. 46 f.; Krey 2003, S. 190-191, Abb. 148). Darüber hinaus existiert im Kupferstichkabinett Berlin noch ein weiteres Studienblatt, welches der Erprobung der Gewandung und der linken Hand diente (Achenbach 2007, S. 59, Z 30).

Das Wasserzeichen verläuft als Schriftband vertikal am rechten Blattrand und identifiziert die französische Papiermühle Canson, aus der u.a. auch der Bogen für Kat. Nr. 39, 62 und 70 stammt.

Benjamin Sander

Kat. Nr. 33: Männlicher Rückenakt; Detailstudien

Bleistift, bräunliches Papier, 400 x 282 mm, Ränder farbfleckig

Inv. Nr.: H 1977/58
1977 im Londoner Kunsthandel erworben

Dieses detailliert ausgeführte Blatt zeigt die Vorstudie der Rückenfigur im linken Bildvordergrund, die anklagend auf Jeremias weist. Möglicherweise bezieht sie sich auf die Düsseldorfer Ölskizze von 1865, denn für die Endfassung hat Bendemann noch einmal weitere Studien für die Rückenfigur gezeichnet (Kat. Nr. 34, 35).

Die männliche Aktfigur in Rückenansicht ist nahezu vollständig ausgeführt (bis auf rechten Arm und linke Hand). Besonders der Oberkörper bis zum Gesäß und der Kopf sind sorgfältig und detailliert gezeichnet. Die Konturen treten deutlich hervor und der Schattenwurf der hervortretenden Muskelpartien ist mit Parallel- und Kreuzschraffuren ausgearbeitet. Kopfbehaarung und Bart entsprechen offensichtlich dem gezeichneten Modell, sie werden im Gemälde anders gelöst. Rechts daneben findet man eine detaillierte Darstellung der Beine und Füße. Ähnlich verhält es sich mit dem unterhalb des rechten Armansatzes der Ganzkörperzeichnung ausgeführten rechten Arm. Am unteren rechten Bildrand erkennt man eine Variation des rechten Fußes; er ist dort exakt von hinten dargestellt, während er bei den beiden anderen Darstellungen leicht nach außen rechts gestellt ist.

Interessant ist, dass Bendemann an zwei Stellen Schraffuren verwendet, um helle Partien deutlicher hervortreten zu lassen, da er auf diesem Blatt keine Weißhöhungen angebracht hat: an der linken Seite des Oberkörpers und an der linken Außenkontur des rechten Beines. Auf diese Weise betont er den Außenkontur und lässt die helle, dem Licht zugewandte Seite klarer als solche erkennen.

Maurice Hollmann



Kat. Nr. 32: H 1977/64



Kat. Nr. 33: H 1977/58

Kat. Nr. 34: Rückenakt einer männlichen Standfigur

schwarze Kreide, weiß gehöht, gräuliches Papier, 457 x 274 mm, linke obere Ecke abgerissen, Ränder fleckig, bez. (unten rechts): „Martin Paris 9. Sept. 69"

Inv. Nr.: H 1977/60
1977 im Londoner Kunsthandel erworben

Die Beschriftung „Martin Paris 9. Sept. 69" lässt auf den Namen des Modells sowie auf Entstehungsort und -zeitpunkt der Studie schließen. In denselben Kontext gehören das Pariser Skizzenbuch von 1869 (vgl. Kat. Nr. 60), das weitere Studien zur *Wegführung* enthält, sowie die aquarellierte Studie des gleichen Modells in ähnlicher Pose, die laut Beschriftung drei Tage später entstand (Kat. Nr. 35). Die Einzelstudien beziehen sich auf die Person rechts von Jeremias, die mit ausgestrecktem Arm auf den Propheten zeigt. Diese erscheint bereits auf der Düsseldorfer Ölstudie von 1865 (Abb. 23) ausgearbeitet (vgl. auch Kat. Nr. 33), wurde aber vor Fertigstellung der Endfassung noch einmal am Modell studiert. Auch das Berliner Kupferstichkabinett besitzt ein Blatt, welches sich mit dem Profil des Mannes auseinandersetzt (Achenbach 2007, S. 63, Z. 36).

Hier nun ist ein männlicher Akt in Rückenansicht dargestellt. Das Spielbein ist vor das Standbein gestellt, dessen Fuß parallel zum Bildrand aufsetzt. Der Körper führt eine Drehung nach links aus, während der Kopf zum rechten Arm zeigt, der (abweichend vom Gemälde) angewinkelt nach oben geführt wird. Der linke Arm wird vom Körper abgespreizt nach unten gehalten. Die Haare bedecken den Kopf in üppigen kurzgewellten Strähnen mit Ausnahme des Nackens. Die Zeichnung konzentriert sich auf die Modellierung des Akts. Die durch Schaffuren bewirkte Andeutung eines Hintergrundes lässt den Körper optisch noch weiter aus dem Blatt hervortreten.

Benjamin Sander

Kat. Nr. 35: Rückenakt eines stehenden Mannes

Bleistift, aquarelliert, Papier, 401 x 247 mm, Flecke am oberen und unteren Rand, fingerfleckig, bez.: „Martin P. 12. Septr. 69"

Inv. Nr.: H 1977/59
1977 im Londoner Kunsthandel erworben
– siehe Farbtafel IX

Mit der Beschriftung „Martin P. 12. Septr. 69" wird dokumentiert, dass dieses Blatt unter Zuhilfenahme desselben Models wie Blatt Nr. 34 drei Tage später in Paris entstanden ist. Der Bezug auf die Figur rechts neben Jeremias ist jetzt noch deutlicher: Hier nimmt die Figur die im Gemälde letztendlich realisierte Haltung mit dem ausgestreckten rechten Arm und den weiter auseinandergestellten Füßen ein, die allerdings bereits in der Düsseldorfer Ölstudie von 1865 festgelegt worden war.

Im Vergleich zum Spielbein ist das Standbein um 90 Grad versetzt und verläuft parallel zum unteren Seitenrand. Die Hüfte dreht sich nach links, dem Standbein folgend, der Oberkörper aber zeigt nach rechts in Richtung des Spielbeins. Darüber hinaus weist der Kopf nach rechts mit Blick auf die Hand des ausgestreckten Armes. Der linke Arm wird in spitzem Winkel nach unten vom Köper abgespreizt gehalten. Die dunkle Kopfbehaarung ist kurz und lockig. Der Schnauzbart läuft dünn und fransig aus.

Dieses Blatt ist die einzige farblich gestaltete Figurenstudie Bendemanns im Göttinger Bestand. Die aquarellierte Bleistiftzeichnung eines Mannes in Rückenansicht verleugnet nicht ihren Studiencharakter, wie es am teilweise farblos verbliebenen rechten Arm zu sehen ist. In Richtung der Füße verliert die farbliche Gestaltung an Ausführlichkeit. Die Konturierung und Binnenmodellierung der linken Hand verschwindet unter dem Farbauftrag. Die Figur hebt sich von einem in Hellblau angedeuteten Hintergrund ab.

Benjamin Sander



Kat. Nr. 34: H 1977/60



Kat. Nr. 35: H 1977/59

Kat. Nr. 36 recto: Gewandstudien eines Mannes in Rückenansicht

braune und schwarze Kreide, weiß gehöht, bräunliches Papier, 312 x 239 mm, Einriss am unteren Rand, Flecken am oberen Rand, fingerfleckig

Inv. Nr.: H 1977/69r
1977 im Londoner Kunsthandel erworben

Die Skizzen auf der Recto- und Versoseite dieses Blattes sind mit hoher Wahrscheinlichkeit Gewandstudien für jene Figur, die auf der linken Seite im Vordergrund des Gemäldes anklagend mit dem Finger auf Jeremias zeigt und dem Betrachter dabei den Rücken zu wendet. Die Figur selbst wurde in den Blättern Kat. Nr. 33, 34 und 35 angelegt. Am meisten stimmt die Haltung der Hüfte dabei mit der Figur von Blatt Nr. 35 überein.

Bendemann nutzte das vorliegende Papier im Querformat. Es zeigt zwei ausschnitthafte Rückenansichten. Die linke Studie erfasst vom Modell die Teile von der Taille abwärts bis hin zu den Knien, wobei alle Partien, die nicht von Kleidung bedeckt sind, nur schemenhaft ausgeführt sind. Trotzdem bleibt der klassische Kontrapost zu erkennen. Das Hauptaugenmerk liegt auf der Beinbekleidung, die den Blick auf das Spiel der Gesäßmuskulatur nicht verdeckt. Von einem kräftigen Kontur umgeben, ist die Binnenschraffur teils weiter, teils enger angelegt. Die Stoffwulst auf den Hüften zeigt wenig Faltenwurf. Hier sind braune Lavierungen zu erkennen. Der überschüssige Stoff um die Taille herum und vor dem rechten Schenkel sowie die Linie von der linken Hüfte bis zum rechten Bein sind erste Anlagen des Schurzes, welcher in der rechten Skizze ausführlicher studiert worden ist. Hier tritt die Körperform zurück zugunsten einer stofflicheren Behandlung der Bekleidung. Zwei lange gerade Falten laufen quer von rechts nach links über das umgewickelte Tuch, um sich am Rand des linken Oberschenkels kleinteilig zu kräuseln. Das darüber liegende Stück Stoff ist im Kontrast zum oberen Stoffwulst vernachlässigt worden.

Benjamin Sander

Kat. Nr. 36 verso: Gewandstudien

braune und schwarze Kreide, weiß gehöht

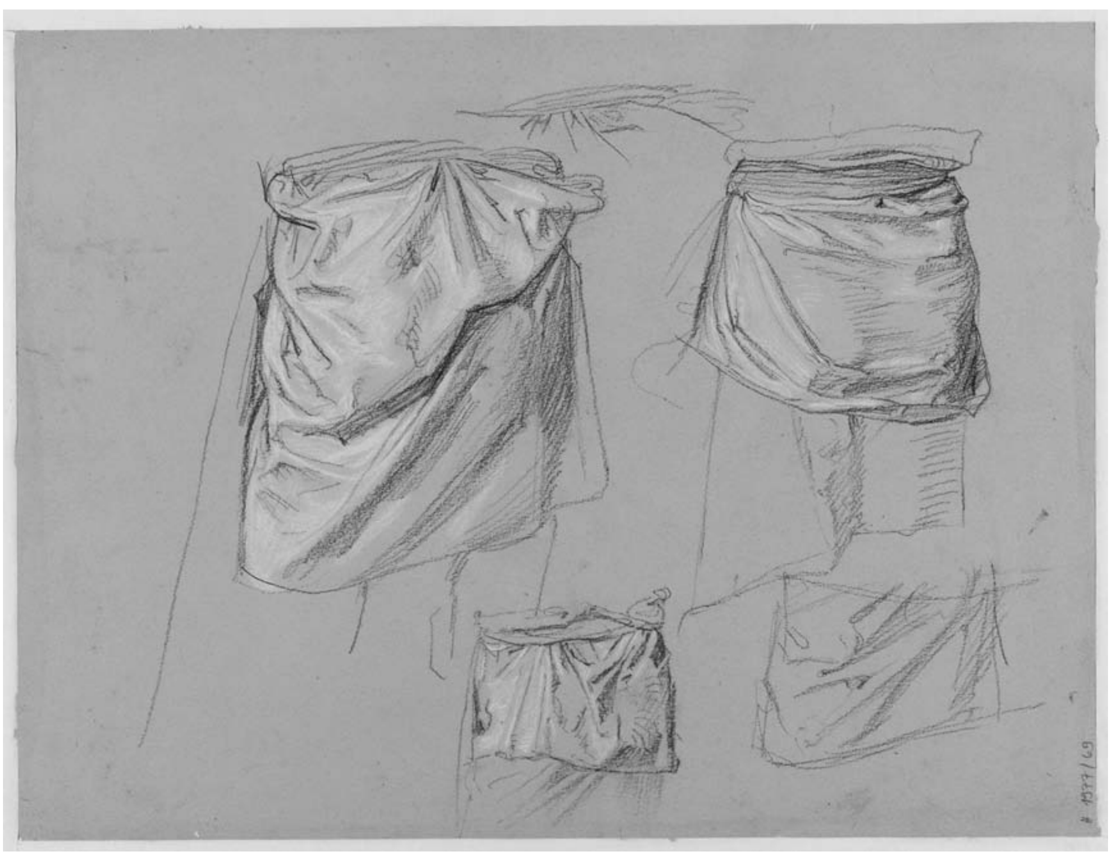
Inv. Nr.: H 1977/69v

Auf der Rückseite des Blattes sind vier weitere Gewandstudien zu finden. In ihrer Ausführung reichen sie von einem als Viereck stilisierten Schurz bis hin zu einer mit umfangreichen Weißhöhungen versehenen Detailstudie. Es steht durchgängig die obere Schicht der Gewandung im Vordergrund, wobei fast komplett auf eine Formulierung des Körpers des Trägers verzichtet worden ist. Noch einmal separat zeichnete Bendemann denjenigen Teil des Schurzes, an dem der Stoff über dem Steißbein zusammenläuft. Die Skizze oben links ähnelt mit den zwei langen über die ganze Breite des Stoffes verlaufenden Falten der rechten Studie auf der Vorderseite des Blattes.

Benjamin Sander



Kat. Nr. 36r: H 1977/69r



Kat. Nr. 36v: H 1977/69v

Kat. Nr. 37: Rechter Arm eines Mannes

schwarze Kreide, weiß gehöht, graues Papier, 325 x 250 mm, fleckig am oberen Rand, bez.: „Martin, Paris 69"

Inv. Nr.: H 1977/99
1977 im Londoner Kunsthandel erworben

Die Skizze zeigt zwei durchgearbeitete Studien eines rechten männlichen Armes. Dem Gemälde *Wegführung* ist sie nicht direkt zuzuordnen. Der Aufschrift nach handelt es sich aber um das gleiche Modell wie auf den Blättern Kat. Nr. 34 und 35, welches Bendemann bei seinem Parisaufenthalt 1869 studierte. Das Modell wird auch im Pariser Skizzenbuch aufgeführt (vgl. Kat. Nr. 60, hintere Umschlaginnenseite).

Der obere Arm wird im rechten Winkel abgespreizt vom Körper gehalten. Dabei ist er gerade durchgestreckt und steht aufgrund der geschlossenen Hand unter Spannung. Mit weißer Kreide wurden Lichtreflexe gesetzt. Der Oberkörper wird nur einseitig und ansatzweise dargestellt. Dies ist auch bei dem unteren Arm der Fall. Dieser wird hier aber über die Schulter erhoben, bereit zum Schlag gezeigt. Im Ellenbogen ist er abgeknickt und mit dem angeschwollenen Bizeps nach vorne gedreht. Die Hand umfasst einen nicht näher bezeichneten Gegenstand. Insgesamt ist der Arm stark konturiert, stellenweise weiß gehöht und vor einen schraffierten Hintergrund gesetzt. Zwischen den beiden skizzierten Armen befindet sich noch eine nicht weiter verfolgte Armstudie.

Benjamin Sander

Kat. Nr. 38: Studien zu ausgestrecktem Arm mit geballter Faust, sowie Gewandstudien

Bleistift, braune, schwarze Kreide, weiß gehöht, laviert, bräunliches Papier, 309 x 237 mm, leichte Klebstoffspuren, bräunliche Flecke

Inv. Nr.: H 1977/91
1977 im Kunsthandel erworben

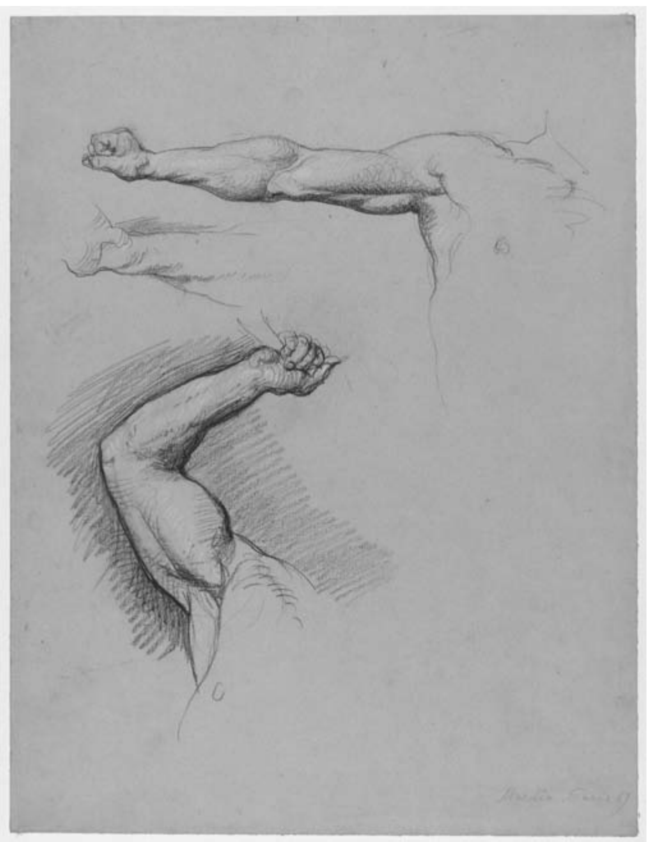
Auf diesem Blatt brachte Bendemann vier Arm- sowie drei Gewandstudien unter. Alle diese Skizzen gehören zu einer Figur, die erst in der Endfassung des Gemäldes auftaucht: Sie können der Person zugeordnet werden, die Jeremias anklagt. Diese steht im Bild links hinter der in Kat. 33, 34 und 35 vorbereiteten Figur. Dieselbe Figur studierte Bendemann auch auf einem Blatt aus dem Berliner Kupferstichkabinett. (Achenbach 2007, S. 63, Z 35).

Zu sehen sind oben links zwei Arme mit geballten Fäusten. Beim linken Arm wurde fast vollständig auf eine Binnenzeichnung verzichtet; der rechte Arm hingegen lässt durch Weißhöhungen und Verschattungen klar erkennen, von wo aus das Licht einfällt. Ausformuliert wurden auch die Muskelstränge auf dem Unterarm. Der Kontur der Hand und der unteren Seite des Armes wurden kräftig schwarz nachgezogen. Die Faust ist bis hin zu den einzelnen Knöcheln und dem Fingernagel des Daumes ausgearbeitet.

Darunter erscheinen nochmals – weniger weit ausgeführt – eine linke und eine rechte Faust. Die linke Faust wird teilweise von der Studie der Kopfbedeckung überschnitten. Diese weist eine komplexe Faltung auf, bei der zwischen der quer über das Haupt geführten Krempe und dem über der Schulter drapierten Stoff differenziert wird. Die Schattierungen werden durch die Weißhöhungen aufgewertet. Eine streifenförmige Lavierung gibt eine Musterung des Tuches an. Das Gesicht ist nur in Ansätzen ausgeführt.

Der Gewandstudie im linken unteren Teil des Blattes verlieh Bendemann keine Farbe und auch nur einen einfachen Faltenwurf. Mit langen, geraden Bleistiftstrichen wurde ein Ansatz von Schattierung vorgenommen. Wozu die untere Studie eines Stück Stoffes gehört, ist nicht ersichtlich. In S-Linien beschreibt er eine Krümmung nach rechts. Die dunkle Kreide wurde flächig aufgetragen.

Benjamin Sander



Kat. Nr. 37: H 1977/99



Kat. Nr. 38: H 1977/91

Kat. Nr. 39 recto: Studie eines männlichen Oberkörpers in Rückenansicht, Detailstudien

Bleistift, schwarze Kreide, weiß gehöht, bräunliches Papier, 309 x 239 mm, linke untere Ecke eingerissen und geknickt, bez.: „10, 5 ¾, 15 ¼, 3/9, 40/4“ Wasserzeichen: „ES- DE-CANSON“

Inv. Nr.: H 1977/68r 1977 im Londonder Kunsthandel erworben

Das Skizzenblatt zeigt die Repoussoirfigur aus der linken unteren Ecke des finalen Gemäldes. Die geduckte Haltung und die Physiognomie stimmen zwar noch nicht überein, aber der Stab und der unbearbeitete Hinterkopf lassen auf diese Verwendung schließen. Erneut kann man den Ursprung des Papierbogens feststellen. Es handelt sich – wie auch bei Kat. Nr. 32, 28, 62 und 70 – um die französische Papiermühle Canson.

Auf der Studie ist das Antlitz eines spitznasigen Mannes – wohl ein babylonischer Angreifer – in Dreiviertelansicht von hinten zu sehen. Kurvig gesetzte Linien beschreiben den Rücken, der bis zur Hüfte ausgeführt und auf der linken Seite vernachlässigt wurde. Auch der rechte Arm des Mannes ist in vielen einzelnen Linien gezeichnet. Die Korrekturen um die Hand herum verraten eine längere Auseinandersetzung mit dem Griff um den Stab. Der Kopf und der Hals sind stärker konturiert. Während sich um den Hals zwei wulstige Falten legen, blieb der Hinterkopf unbearbeitet.

Das Profil zeigt eine spitze, nach unten gebogene Nase und nach unten gezogene Mundwinkel. Noch zweimal daneben studierte Bendemann den Arm und die Schulterpartie, wobei die mittlere Studie die ausführlichste ist. Bei ihr wurde die Schattierung besonders detailreich vorgenommen – bis hin zur Ausarbeitung einzelner Muskelstränge.

Benjamin Sander

Kat. Nr. 39 verso: Aktstudie einer männlichen Standfigur; Gewandstudien

Bleistift

Inv. Nr.: H 1977/68v

Das Motiv auf der Rückseite dieses Skizzenblattes wurde allem Anschein nach in keiner Fassung der *Wegführung* verwendet. Zu sehen ist ein flüchtig gezeichneter männlicher Akt im Profil von links. Mit dem rechten Bein schreitet er voran, während sein rechter Arm einen Stab vor der Brust hält, der bis zum Boden reicht. Seinen linken Arm hält er auf Brusthöhe vor sich. Rechts daneben befindet sich auf dem Blatt die Studie eines Schurzes, dessen nur angedeuteter Träger dieselbe Bewegung wie der Akt ausführt. Besonders aufwendig gestaltete Bendemann den Faltenwurf um den Bauch herum. Am unteren Rand des Blattes ist eine weitere Skizze mit demselben Motiv zu finden. Rechts unten in der Ecke des Blattes scheinen noch Gewandteile studiert worden zu sein, die sich nicht weiter einordnen lassen.

Benjamin Sander



Kat. Nr. 39r: H 1977/68r



Kat. Nr. 39v: H 1977/68v

Kat. Nr. 40 recto: Rückenstudie eines Knaben mit nach rechts gewandtem Kopf; Detailstudien

Bleistift, weiß gehöht, graugrünes Papier, 279 x 263 mm, Farbflecken, am rechten Rand ein Streifen Papier angestückt, bez.: „J. „Rüharz, Buch, Streustr. 7, 53/54"

Inv. Nr.: H 1977/89r
1977 im Londoner Kunsthandel erworben

In der finalen Version der *Wegführung* findet man diese Rückenfigur eines Knaben am linken Bildrand links neben den Klägerfiguren, wo sie unterhalb der Schulterblätter von weiteren Personen verdeckt wird. Auf dem Gemälde ist auch die Figur zu erkennen, die dem Jungen schlussendlich mit der Hand an den Oberarm fasst. Um die Schulter bis zum rechten Latissimus des Jungen verläuft ein Riemen, der in den Skizzen nicht angelegt ist.

Mit der Beschriftung „J. Rüharz, Buch, Streustr. 7, 53/54" könnten Name und Adresse des Modells verzeichnet sein. Eine Streustraße gab es in Berlin.

Die am weitesten ausgeführte Studie befindet sich in der Mitte. Sie zeigt den Knaben vom Kopf bis zur Hüfte, wobei der Oberkörper leicht nach links gedreht ist. Der Kopf ist zur anderen Seite gerichtet, zu der auch der rechte Arm horizontal ausgestreckt ist. Die Hand scheint etwas zu umgreifen. Unter dem linken Arm hält der Junge einen weichen Gegenstand, während sich von vorn eine Hand auf seine Schulter legt. Im Gegensatz zur ausgeführten Fassung trägt er die Haare kurz geschnitten. Seine Nase ist flach und befindet sich in einem stark verschatteten Gesicht. Der Kopf richtet sich nach oben.

Über der linken Schulter zeichnete Bendemann verschiedene Spielarten, wie sich die Hand auf die Schulter legen lässt. Dabei scheint jedes Mal der Daumen ein Problem darzustellen. Auf der anderen Seite neben dem Kopf studierte Bendemann in Einzelskizzen den ausgestreckten Arm samt Schulterpartie. Darunter befindet sich eine weitere Studie des Rückens, wobei der linke Kontur problematisch erscheint. Links unten auf dem Blatt taucht noch mal der Kopf des Knaben auf, nun aber mit einer Lockenfrisur.

Benjamin Sander

Kat. Nr. 40 verso: Schulter- und Armstudien

Bleistift, Feder in braun, Farbflecken am linken Rand

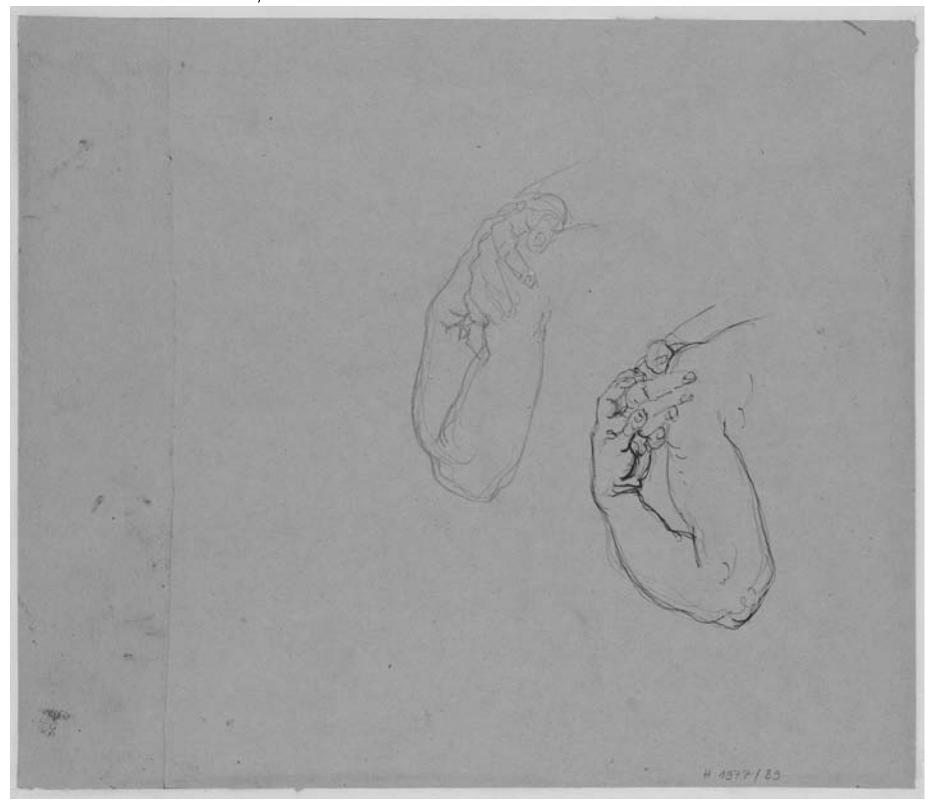
Inv. Nr.: H 1977/89v

Auf der Rückseite des Blattes ist das Motiv der auf der Schulter aufliegenden Hand von der Vorderseite aufgegriffen worden. Hier wird sie aber zusätzlich von der Hand am eng angewinkelten Arm der Person ergriffen. In unbeständiger Konturierung konzentrieren sich beide Skizzen nur auf den Arm mit den beiden zupackenden Händen. In der linken Zeichnung schiebt der Oberarm weiter nach vorne als in der rechten Zeichnung, deren endgültige Form Bendemann durch braune Tusche festlegte. Im Gemälde taucht dieses Motiv nicht auf.

Benjamin Sander



Kat. Nr. 40r: H 1977/89r



Kat. Nr. 40v: H 1977/89v

Kat. Nr. 41: Kletternder männlicher Akt

Bleistift, bräunliches Papier, 329 x 210 mm, Knickspuren

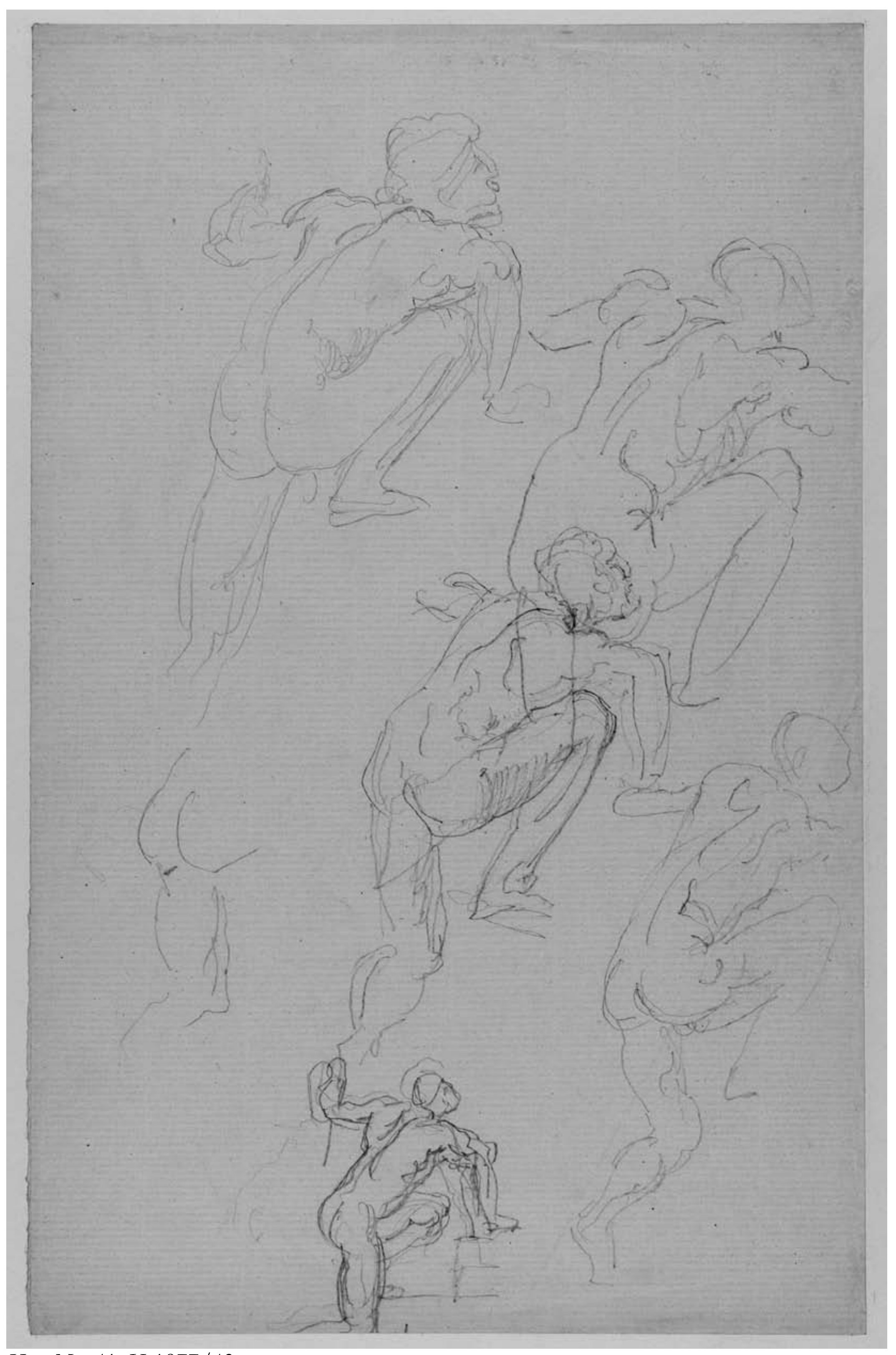
Inv. Nr.: H 1977/43
1977 im Londoner Kunsthandel erworben

Das Blatt zeigt mehrere Male die umrisshafte Gestalt eines Mannes, der im Begriff ist, eine Stufe auf Höhe seiner Hüfte zu erklimmen. Die Szene spielt sich am linken Bildrand des Gemäldes *Wegführung der Juden in die babylonische Gefangenschaft* ab, direkt unter der Gruppe, welche die Bundeslade trägt. Im skizzierten Moment tritt das rechte Bein bereits auf das Podest. Dazu stellt der Mann sich auf die Zehenspitzen seines linken Fußes und beugt den Oberkörper über seinen rechten Oberschenkel. Die rechte Hand ist stützend auf das Podest gelegt, während die andere am hoch gestreckten Arm in die Luft greift. Der Betrachter schaut der Person dabei von hinten rechts zu.

Viermal wurde die Figur in dieser Position gezeichnet, wobei sich die Skizzen zum Teil überlagern. Insgesamt sind nur wenige Details formuliert worden, wie ein Rückgrat, eine Frisur oder Muskelpartien des Rückens. Bendemann studierte das Gesäß und den linken Oberschenkel mit wenigen Strichen noch einmal separat.

Am unteren Blattrand wird die Figur gezeigt, wie sie eine tiefer liegende Stufe erklettert. Ihr Oberkörper nimmt dieselbe Position ein. Nur das rechte Bein wird niedriger aufgesetzt. Im Gemälde letztendlich ist nicht zu erkennen, welche Bewegung übernommen wurde, da die Menschenmenge vor der Figur nur den Blick auf ihren Oberkörper freigibt. Aber der linke Arm wird hier nun nicht mehr in die Höhe gestreckt.

Benjamin Sander



Kat. Nr. 41: H 1977/43

Kat. Nr. 42 recto: Zwei Gewandstudien

Bleistift, schwarze Kreide, weiß gehöht, grünliches Papier, 314 x 242 mm, Einstichlöcher am oberen Rand, kleine Farbflecken am linken Rand

Inv. Nr.: H 1977/4r
1977 im Londoner Kunsthandel erworben
- siehe Farbtafel X

Entstanden sind diese zwei Gewandstudien für die Figur im Gemälde, die sich am linken Bildrand in der Gruppe der Begleiter der Bundeslade befindet. Abwärts der Hüfte wird sie durch eine davor stehende Person verdeckt. Gezeichnet wurde sie ausschließlich für die finale Version, da sie dergestalt nicht auf der Ölstudie zu finden ist.

Die rechte Studie ist mehr auf das Gewand beschränkt, wohingegen die linke auch die Figur selbst offenbart. Beide zeigen aber schon dieselbe Ausrichtung des Körpers und Haltung der rechten Hand, die einen Teil des Gewandes zusammenrafft und hoch hält. Dabei ist die rechte Skizze in der Faltenbestimmung am Oberkörper weniger ausführlich und nach rechts und nach unten hin nicht weiter ausgeführt. An der linken Figur wurde ein anderes Gewand angebracht, indem der Überwurf vom Kopf aus über die Schultern fällt und die darunter liegende Stoffschicht über dem rechten Arm hochgeschlagen ist. Mit der linken Hand wird der Überwurf zusammengenommen und vor den Mund gehalten. Der Gewandteil darunter zeigt sich ausführlich weiß gehöht. Das Untergewand bestimmt eine Gitternetzschraffur, die aber kaum Plastizität erzeugt.

Benjamin Sander

Kat. Nr. 42 verso: Halbfigur eines bärtigen Mannes im Profil; Hand-, Rücken- und Gewandstudie

Bleistift, schwarze Kreide, weiß gehöht kleine Farbflecken links unten

Inv. Nr.: H 1977/4v

Die Rückseite dieses Blattes zeigt mehrere Studien. Rechts oben brachte Bendemann eine Gewandstudie unter, die zu der Serie auf der Vorderseite zu gehören scheint. Die Schärpe um den Bauch findet sich recto nicht wieder, aber das Motiv des hochgehaltenen Stoffes durch die rechte Hand und die Krempe auf dem dazugehörigen Unterarm. Darunter wurde die den Stoff haltende Hand noch einmal separat studiert und auch weiß gehöht.

Links unten ist eine weitere Figur in ähnlichem Gewand angesiedelt. Sie ist bärtig, wird mehr im Profil gezeigt und trägt einen Stock in der rechten Hand. Auf Höhe der Hüfte ist sie durch den unteren Blattrand angeschnitten. Aufgrund der Falte in der Kapuze liegt es nahe, dass diese Studie zu der Figur gehört, die rechts von jener schreitet, die auf der Vorderseite des Blattes skizziert ist. Demnach gehört sie auch zu der Gruppe, welche die Bundeslade geleitet.

Der Rückenakt in der linken oberen Ecke konzentriert sich auf das rechte Bein und den sich darüber befindenden Gesäßpart. Der Oberkörper, der Kopf und die Armansätze sind nur schemenhaft zu erkennen. Eventuell gehört diese Skizze zu dem Studienkomplex um das Blatt Kat. Nr. 35. Die zwischen den einzelnen Zeichnungen sichtbaren Gewandfragmente entziehen sich einer Verortung.

Benjamin Sander



Kat. Nr. 42r: H 1977/4r



Kat. Nr. 42v: H 1977/4v

Kat. Nr. 43: Arm- und Rückenstudien

Bleistift, bräunliches Papier, 261 x 180 mm, Einstichloch oben mittig, einzelne Flecken unten rechts

Inv. Nr.: H 1977/25
1977 im Londoner Kunsthandel erworben

Die entsprechende Figur findet sich dergestalt nur in der finalen Version des Gemäldes wieder – vor dem Gespann Nebukadnezars. Im oberen Teil des Blattes sind drei linke in die Bildtiefe gestreckte Arme skizziert. Die beiden unteren Studien zeigen diesen Arm aus derselben Perspektive, wobei es der untersten Armstudie an anatomischer Korrektheit mangelt. Die mittlere Version erscheint gelungener. Hier wurde auch die einen dünnen Stab zwischen Daumen und Zeigefinger haltende Hand detaillierter ausgearbeitet und der ganze Arm schwarz nachkonturiert. Die Perspektive auf den obersten Arm wurde nicht weiter verfolgt.

Der zu den Armstudien gehörende Körper findet sich auf dem unteren Teil des Blattes. Der Oberkörper ist zur linken Seite gedreht, während der Schritt nach rechts gesetzt wird. Da hier die Aufgabe darin bestand, das Gewand zu studieren, wurde der Rücken nur schemenhaft angelegt. Nicht weit darüber hinaus geht die Formulierung des Schurzes am äußeren Oberschenkel und am Bauchgurt. Der vor dem Schritt herabfallende Stoff wurde in seiner Faltung und im Streifenmuster dagegen ausführlicher behandelt.

Rechts neben dem Torso ist der dazugehörige rechte Arm einzeln gezeichnet worden. Mit einfachen Strichen ist die Schattierung vorgenommen worden. Die Knöchel der Hand und der Ellenbogen beschreiben dunkle kräftige Linien, die gerade im Bereich der Hand eine naturgetreuere Abbildung darstellen. Die ganze Hand umfasst eine Art Beutel, deren Trageriemen eine Schlaufe bilden.

Benjamin Sander

Kat. Nr. 44: Sitzende Frau mit an den Kopf gelegten Händen

Bleistift, braune Kreide, bräunliches Papier, 357 x 222 mm, aus zwei Blättern desselben Papiers im unteren Drittel horizontal zusammengeklebt, Klebereste, Einstichlöcher an den Ecken, Flecken am linken oberen Rand

Inv. Nr.: H 1977/98
1977 im Londoner Kunsthandel erworben

Mit diesen Entwürfen suchte Bendemann nach der Gestaltung der Gewandung für die klagende Frau, welche sich im Gemälde am rechten Bildrand zu Füßen des Gespanns des babylonischen Herrschers befindet. Die Figur taucht in dieser Art nur in der Endfassung auf. Zwei weitere Studienblätter zu dieser Frau befinden sich auf der Rückseite eines Blattes aus dem Bestand des Künstlervereins Malkasten Düsseldorf (vgl. Ricke-Immel 1978/80, Bd. 1, S. 49, Nr. 122; Krey 2003, S. 187-188, Abb. 142) sowie im Kupferstichkabinett Berlin (Achenbach 2007, S. 66, Z 42).

Auf dem Blatt sind fünf Studien zur Figur untergebracht. Die mittlere Skizze beschäftigt sich mit deren genereller Anlage. In schnellen groben Strichen wurde der Oberkörper in Dreiviertelansicht gezeichnet, deren Kopf von ihrer linken Hand davor bewahrt wird, auf die Brust zu sinken. Das Hauptaugenmerk liegt auf dem Obergewand. Auf zwei Teile reduziert, findet es sich daneben noch einmal in ähnlich grober Schattierung und Faltung wieder, nun stellenweise mit brauner Kreide akzentuiert. Auch die Skizze darüber widmet sich der Gewandung, wobei das Antlitz der Frau weiter ausgearbeitet ist. Diese Variante kommt der endgültigen Ausführung am nächsten. Die dritte Zeichnung zeigt die Figur unterhalb der Taille bis hin zu den Füßen.

Die zwei unteren Figurenzeichnungen befinden sich auf einem horizontal angestückelten Blatt desselben Materials. Bendemann hat hier wieder zuerst eine summarischere Skizze der Frau gezeichnet, worauf er dann eine aufwendigere Studie folgen ließ.

Benjamin Sander



Kat. Nr. 43: H 1977/25



Kat. Nr. 44: H 1977/98

8. Die Ausmalung des ersten Cornelius-Saals in der Berliner Nationalgalerie (1874-76)

Christian Scholl



Abb. 56: Berlin, Nationalgalerie: Blick in den ersten Cornelius-Saal um 1916/17 nach Abnahme der Cornelius-Kartons

Eduard Bendemann huldigt Peter Cornelius: Zu dieser bemerkenswerten Konstellation kam es in den 1870er Jahren im ersten Oberlichtsaal der Nationalgalerie in Berlin. Die Nationalgalerie war konstituiert worden, um als zentrale, nationale Identität vermittelnde Sammlung zeitgenössischer Kunst in Deutschland zu fungieren. Während die generellen Überlegungen für die Einrichtung einer solchen Kollektion weit in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts zurückreichen, verdankte sich die eigentliche Gründung einem konkreten Anlass: 1861 fiel die Sammlung des Berliner Bankiers und Kaufmanns Joachim Heinrich Wilhelm Wagener an den preußischen König. Das Erbe verband sich mit der testamentarischen Verfügung, als Grundstock einer Nationalgalerie zu dienen.[304] Im März 1861 erfolgte die offizielle Gründung der „Wagenerschen und Nationalgalerie“[305]; in den Jahren 1867-1876 entstand nach Entwürfen von Johann Heinrich Strack das in Grundzügen heute noch bestehende tempelförmige Galeriegebäude auf der Berliner Museumsinsel.[306]

---

304 Zum Sammlungsprofil vgl. insbesondere Wesenberg 2011, S. 379-387. Zur Sammlung Wagener allgemein vgl. u. a. Rave 1968, S. 14-22; Calov 1969, S. 156f.; Dorgerloh 1999, S. 47f.; Kittelmann/Verwiebe/Wesenberg 2011.

305 Vgl. Dorgerloh 1999, S. 47.

306 Zur Entwurfs- und Baugeschichte vgl. Dorgerloh 1999, S. 53-175.

Aus Sicht eines idealistischen Kunstverständnisses hatte die Sammlung Wagener allerdings einen entscheidenden Nachteil: als bürgerlicher Kollektion fehlten ihr die monumentalen Historienbilder, in denen man nach wie vor die höchste Kunstform erblickte. In diesem Zusammenhang half der Umstand, dass mit dem Tod von Peter Cornelius im Jahr 1867 eine große Zahl hochbedeutender Kartons verfügbar wurde. Cornelius, der im 19. Jahrhundert als bedeutendster deutscher Künstler seiner Zeit galt, war 1841 von München nach Berlin gegangen, um an seinem neuen Wirkungsort ein umfassendes Freskenprogramm an einem erst noch zu errichtenden Dom mit Campo Santo zu konzipieren. Die Revolution von 1848/49 vereitelte das Projekt, so dass es bei großformatigen, vom Anspruch her durchaus eigenständigen Kohlevorzeichnungen auf Karton blieb, die nach dem Ableben des Künstlers eine sichere und dauerhafte Bleibe benötigten. So lag die Idee nahe, diese und weitere von Cornelius hinterlassene Kartons (vor allem für die Glyptotheksfresken in München) in die Nationalgalerie zu integrieren und auf diese Weise der bürgerlichen Sammlung Wagener gewissermaßen nachträglich ein „idealistisches Herz" einzupflanzen.[307] Dementsprechend plante Johann Heinrich Strack im Zentrum der Nationalgalerie zwei monumentale, zweigeschossige Oberlichtsäle, von denen der erste den Campo-Santo-Kartons und der zweite den Glyptotheks-Kartons als Präsentationsort diente. Für die Ausschmückung der Säle wendete er sich an Eduard Bendemann, der aus gesundheitlichen Gründen lediglich das Programm für den ersten Cornelius-Saal entwickelte. Der zweite Cornelius-Saal wurde von seinem Schüler Peter Janssen konzipiert und ausgeführt.[308]

Für Bendemann war dies neben dem für das Treppenhaus bestimmten Gemälde *Wegführung der Juden in die babylonische Gefangenschaft* der zweite künstlerische Großauftrag für die Nationalgalerie in Berlin. Dass ausgerechnet ein Schüler Wilhelm Schadows die Aufgabe übernahm, Peter Cornelius zu huldigen, vermag zunächst einmal durchaus zu erstaunen, gab es doch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts durchaus eine Rivalität zwischen der Düsseldorfer Schadow-Schule und der Münchner Cornelius-Schule.[309] Bendemann scheint sich allerdings an dieser Rivalität nicht beteiligt zu haben. Ihm wird durchaus eine Bewunderung für Cornelius nachgesagt.[310] Als der gefeierte Freskenmaler 1841 Dresden besuchte, war Bendemann für die Organisation des festlichen Rahmenprogramms mitverantwortlich – sein Freund Felix Mendelssohn Bartholdy steuerte zu dieser Gelegenheit einen Marsch bei.[311]

Für das Verständnis des Bildprogramms der Berliner Nationalgalerie ist es zudem bedeutsam, dass es mit dem aufkommenden Realismus längst eine aktuellere Opposition gab, welche alte Differenzen vollends in den Hintergrund rücken und die gemeinsame Basis von Cornelius und Bendemann umso deutlicher hervortreten ließ. Tatsächlich verband beide Künstler eine idealistische, im Kern noch immer von der Romantik geprägte Kunstauffassung, welche sie nun in eine Defensivposition gegenüber neueren Kunstentwicklungen wie dem Realismus brachte. Beides – die romantische Basis und die Verteidigungshaltung – fand in Bendemanns Bildprogramm eine bemerkenswerte Ausprägung.

Der von Strack entworfene Raum, für den Bendemann sein Programm entwickelte, erstreckte sich als kolossaler, zwei Geschosse übergreifender Quersaal zwischen vorgelagertem Kuppelraum und dem längs ausgerichteten, mit einer Apsis endenden zweiten Cornelius-Saal. Er schloss mit einer Art Spiegeldecke, wobei der eigentliche „Spiegel" als verglastes Oberlicht geöffnet war. An den Längsseiten vermittelten Vouten zwischen Wand und Oberlicht, in die jeweils fünf Lünetten einschnitten. An den Schmalseiten öffneten sich die Obergeschossräume mit einer Säulenstellung loggiaartig zum Innenraum. In seiner Gestalt erinnerte der Saal an Vorbilder der Renaissance – etwa an die Loggia der Villa Farnesina in Rom – und stand als Galeriesaal mit Oberlicht zugleich auf der Höhe seiner Zeit.

---

307 Tatsächlich spricht Schuster 2001, S. 22, angesichts der Cornelius-Säle von „Herzkammern" der Nationalgalerie.

308 Vgl. hierzu u. a. Jordan 1878, S. 22-24; Dorgerloh 1999, S. 148-153; Achenbach 2007, S. 70.

309 Diese Rivalität entzündete sich etwa am literarischen Disput über den Artikel des Jacques Louis David-Schülers und Kunstkritikers Étienne-Jean Delécluze im französischen Journal des Débats vom 16. und 23. Oktober 1829 (in deutscher Übersetzung: Delécluze 1829, S. 329-337). Vgl. dazu: Gruppe 1829, S. 338-348; Schorn 1830a, S. 128-132, 133-135, 137-138; Schorn 1830b, S. 141-144. Zu dem Artikel von Delécluze vgl. auch Fastert 2003, S. 381-387; Fastert 2006, S. 384.

310 Vgl. etwa Aschenborn 1998, S. 12 u. 91; Achenbach 2007, S. 84f. Tatsächlich hat Bendemann Cornelius als einzige damals noch lebende Person in das Bildprogramm der Aula der Düsseldorfer Realschule aufgenommen: vgl. Aschenborn 1998, S. 91.

311 Op. 108. Vgl. den Brief von Mendelssohn an Bendemann vom 10. April 1841 in Rothe/Szeskus 1972, S. 34f., sowie Todd 2009, S. 455.

Die Ausmalung erstreckte sich auf die Lünetten und Zwickel sowie auf die Wandfelder seitlich der Obergeschossöffnungen. Sie wurde von Bendemanns Sohn Rudolf Bendemann und seinen Schülern Fritz und Ernst Röber sowie Wilhelm Beckmann in Wachsfarben ausgeführt.[312] Leider ist das komplette Programm bis auf ganz geringe, heute verdeckte Reste im Zuge des zweiten Weltkrieges zerstört worden.[313] Die zwei Geschosse erfassenden Cornelius-Säle waren schon seit 1934/35 als solche nicht mehr erlebbar: Aus Platzgründen wurden sie durch das Einziehen einer Zwischendecke unterteilt.[314] Von Bendemanns Malereien zeugt heute nur noch eine Mappe mit fotografischen Reproduktionen nach den Vorzeichnungen Bendemanns.[315] Bislang waren darüber hinaus lediglich zwei bildmäßig ausgeführte Entwürfe bekannt, von denen sich einer in Düsseldorf und einer in Berlin befindet.[316] Mit der Identifikation von acht Vorstudien in der Göttinger Universitätskunstsammlung durch den Verfasser kann diese Zahl nun erheblich erweitert werden.

Inhaltlich manifestierte sich im Bildprogramm des ersten Cornelius-Saals ein romantisch-idealistisches Kunstkonzept. An den Wänden der Schmalseiten war in vier Stationen das Wirken des künstlerischen Genius verbildlicht, den Bendemann als nackten, geflügelten Jüngling mit Lyra darstellte. Bereits hier zeigt sich der idealistische Grundansatz, indem der Genius des Künstlers von vornherein in einem Kontrast zur Menschheit steht. Das erste Bild an der linken Seite der Ostwand zeigte den „Genius von guten Geistern aus den Fesseln befreit".[317] Mit den guten Geistern waren nicht etwa Menschen gemeint, sondern vielmehr geflügelte Putten – Abgesandte des Himmels, denen Bendemann eine entfesselnde Kraft zusprach. Die auf dem Bild dargestellten Menschen schauten dagegen in geduckter Haltung erstaunt und erschrocken dem Geschehen zu. Das Pendant an der rechten Seite der Ostwand zeigte den „Genius, dem Irdischen entschwebend". Hier entzog sich der Genius vollends der Menschheit und ließ dafür sogar seine Lyra auf der Erde zurück: Idee und Instrument hingen nach idealistischem Selbstverständnis eben nicht zwingend zusammen.

Das dritte, links an der Westwand befindliche Bild veranschaulichte den „Genius, seine Gabe bringend". Hier war der Genius zu sehen, wie er, erhöht auf einem Stein sitzend, den lauschenden Menschen seine Künste vorführt. In ihrer Grundanlage erinnerte diese Szene an Darstellungen von Apoll unter den Hirten, wie man sie etwa von Gottlieb Schick kennt.[318] Das vierte Wandbild zeigte den „Genius von Philisterthum und Gemeinheit misshandelt" und damit die leidvollen Konsequenzen einer idealistischen, vom menschlichen Dasein entrückten Kunst. Es ist durchaus bemerkenswert, mit welcher Deutlichkeit Bendemann hier an die Wand malte, wie sehr er und andere Künstler von ihrem Publikum enttäuscht waren.

Generell erweist sich bereits bei den vier Wandbildern der Himmelsbezug von Kunst als Grundthema des Bildprogramms. Dafür hat Bendemann durchaus geschickt die Oberlichtsituation des Saales genutzt, die ja tatsächlich den Himmel im Raum spürbar werden ließ. Diese konkrete Gegebenheit erfuhr durch das Bildprogramm eine metaphorische Ausdeutung, die in diametralem Gegensatz zur Kunstauffassung des Realismus stand und den Himmel im übertragenen Sinne als befreiende Kraft und Inspirationsquelle kennzeichnete.

Dass der Himmel allgemein sowohl Ursprung als auch Ziel von Kunst sei, wurde in den vier äußeren Zwickeln der Längsseiten verdeutlicht. An der Südseite (sinnigerweise!) waren hier Genienpaare zu sehen, welche das Licht mit Fackeln zur Erde herabholen. Im Himmel zündet der Künstler im übertragenen Sinne sein Licht an. Man kann Verbindungen zum Prometheus-Mythos sehen, der hier allerdings eine publikumskritische Wendung nimmt: Bei Bendemann widersetzte sich der Genius nicht etwa den Göttern, sondern haderte vielmehr mit den Menschen.

Die Eckzwickel der Nordseite zeigten die Gegenbewegung: Genienpaare, die Blumen bzw. Früchte aufwärts trugen. Damit wird die Aufgabe des Künstlers konkretisiert: Diese bestehe in der Konkretisierung des Lichts in Farbe. Bendemann hat hier eine Symbolik entwickelt, die eng mit Kunstkonzepten der Romantik zusammenhängt. Man kann etwa an Philipp Otto Runge denken, der die Farben als Kompensation für das durch den Sündenfall unanschaubar gewordene Licht versteht,

312 Vgl. Jordan 1878, S. 22; Dorgerloh 1999, S. 150; Achenbach 2007, S. 69f.
313 Vgl. Dorgerloh 1999, S. 150.
314 Vgl. ebd., S. 207-210.
315 Jordan 1877. Für die Ermöglichung einer Einsichtnahme in die überaus seltene Mappe sowie die Reproduktion und Abbildung danken wir herzlich Willmuth Arenhövel, Berlin; für die Vermittlung gilt unser herzlicher Dank Sigrid Achenbach.
316 Vgl. Achenbach 2007, S. 70. Zu näheren Angaben siehe die folgende Erörterung des Bildprogramms.
317 Die Angabe der Bildtitel erfolgt nach Jordan 1877.
318 Gottlieb Schick: Apoll unter den Hirten, 1806-08, Öl auf Leinwand, 178,5 x 232 cm, Stuttgart, Staatsgalerie.

aber auch an Ferdinand Olivier, der in einem Sonett Menschen (gemeint sind sicher vor allem die Künstler) mit einem Prisma vergleicht, welches das göttliche Licht in Farben bricht und es damit den Mitmenschen vermitteln kann.[319] Auffallend ist erneut der idealistische Himmelsbezug: Bei Bendemann präsentiert der Künstler das in Farben materialisierte Licht nicht etwa seinen Mitmenschen, sondern bringt es als Opfergabe dem Himmel dar.

In das Umfeld der romantischen Kunsttheorie wiesen auch die Darstellungen auf den je vier dazwischen liegenden Zwickeln. Max Jordan, der als erster Direktor der Nationalgalerie das Bildprogramm in seinem Galeriekatalog knapp erläutert hat, bezeichnete diese als „die Kräfte des Geistes und Gemüthes [...] welche die Hervorbringung bedeutender Werke bedingen".[320] Es geht also um die entsprechenden Kräfte der Künstler, die hier als geflügelte Allegorien dargestellt waren. Ihr Platz war die Zone zwischen Erde und Himmel, weshalb die Flügel auch inhaltlich gerechtfertigt waren.[321] Im Raum nahmen sie eine Stellung ein, die derjenigen der Sibyllen und Propheten in Michelangelos Ausmalung der Sixtinischen Kapelle entspricht. Kompositorisch erinnern sie aber eher an die Zwickeldarstellungen in Raffaels Ausmalung der Loggia in der Villa Farnesina in Rom.

Konzeptionell geht die Vorstellung, dass die künstlerische Qualität von der eigenen, nicht zuletzt moralischen Konstitution des Künstlers abhängt, erneut auf die Kunsttheorie der Romantik zurück. Man kann diesbezüglich etwa auf Friedrich Overbeck verweisen:

„Ein Künstler soll seyn untadelich – rein vor Gott und den Menschen; vor allen Dingen Gott ergeben in aller Demuth und Einfalth; [...] Reinheit der Kunst kann nicht ohne Reinheit des Herzens gedacht werden."[322]

Bemerkenswert ist dabei, welche „Kräfte des Geistes und Gemüthes" Bendemann herausgegriffen hat: Auf der Südseite waren dies „Die Anmuth", „Der Friede", „Die Dichtkraft" und „Die Forschung". Dabei war vor allem die unmittelbar neben der Mittelachse angeordnete „Dichtkraft" von Bedeutung, denn in ihr manifestierte sich das romantische Verständnis von Poesie als Leitkunst.[323] Bei Bendemann war diese Allegorie vom Künstler her gedacht: Sie zeigte nicht – wie dies etwa sein Lehrer Wilhelm Schadow gemalt hat – den weiblichen Genius der Poesie[324], sondern den Genius der Dichtkraft. Es handelte sich um denselben geflügelten Jüngling mit Lyra, der als Genius bereits an den Schmalwänden erschien.

Dass Bendemann daneben den „Friede" als Künstlertugend zeigte, entsprach wohl weniger dem Selbstverständnis des hier gewürdigten, durchaus als streitbar geltenden Cornelius. Vielmehr kam hier die irenische Haltung von Bendemann selbst und von seinem Lehrer Wilhelm Schadow zum Ausdruck, die auch in der Zeit des Vormärz bewahrt wurde.[325] Die „Anmuth" hängt mit der Ausrichtung der Kunst auf ein Schönheitspostulat zusammen; die „Forschung" mit der gerade von Schadow geforderten Auseinandersetzung mit der Natur (etwa im Modellstudium).

Auf der Nordseite waren „Die Demuth", „Die Begeisterung", „Die Kraft" und „Die Freude" dargestellt. Dabei ergaben sich zum Teil antithetisch aufgeladene, zum Teil einander ergänzende Paarbildungen mit den gegenüberliegenden Allegorien: zwischen „Anmuth" und „Freude", „Kraft" und „Friede", „Dichtkraft" und „Begeisterung" sowie „Forschung" und „Demuth".

Während die Zwickel den Kräften des Künstlers gewidmet waren, zeigten die als Grisaillen vor rötlichem Hintergrund[326] ausgeführten Lünetten Max Jordan zufolge „Gruppenbilder, in denen sich

---

319 Vgl. Philipp Otto Runge an seinen Bruder Daniel, den 7.11.1802, in: Runge 1965, Bd. 1, S. 16f.; Ferdinand Olivier: Schönheit, abgedruckt in: Ausst. Kat. Ludwigshafen 1990, S. 44: „Was Schönheit wird genannt im Erdentale, / Was in die Seele Wonneschauer gießet, / Was sich in Hyazinthenkelch erschließet / Und golden glüht am blauen Sternensaale, – // Es ist der Glanz und Widerschein vom Strahle, / der aus der hohen Gottesstadt entsprießet / und liebend auf die Welt herniederfließet / Im Lobgesang himmlischer Chorale. // Zum Prisma wird auch manches Herz erhoben, / Daß sich in ihm der heil'ge Schimmer breche, / Verherrlichet in bunten Farbentönen; // Den Strahl, den unsichtbaren, der von oben / Sich naht, gestaltet's um, damit es spreche / Vom Vaterhause zu den Erdensöhnen."

320 Jordan 1878, S. 22.

321 Vgl. dagegen Dorgerloh 1999, S. 152, der von den „Allegorien" spricht, „die offenkundig nur deshalb Flügel erhielten, damit sie das Zwickelformat besser ausfüllten [...]." Dorgerloh greift hier wohl einen Gedanken des Kunstkritikers Adolf Rosenberg auf, bei dem es heißt: „Diese acht Figuren – lebensgroß, farbig auf lichtem Grunde – sind sämmtlich, vermutlich nur aus Gründen der Raumfüllung – geflügelt." (Rosenberg 1876a, Sp. 544).

322 Overbeck, Friedrich: Vom Künstler. Nachlass Overbeck V, 2; 50. Zitiert nach Heise 1999, S. 35f. Vgl. auch ebd., S. 81.

323 Vgl. Scholl 2007, S. 239-250.

324 Vgl. Wilhelm von Schadow: *Genius der Poesie*, 1826, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin Brandenburg – siehe hierzu Hörisch 1979, S. 41-47.

325 Vgl. insbesondere Grewe 1998, S. 352-369; Grewe 1999, S. 130-135.

326 Vgl. Jordan 1878, S. 23; Dorgerloh 1999, S. 151.

das verschiedene Verhalten der Menschen gegenüber den religiösen Vorstellungen wiederspiegelt".[327] Hier ging es also nicht mehr um die Produzenten von Kunst, sondern um die Rezipienten. Bezeichnenderweise ist dabei jedoch nicht von „künstlerischen", sondern von „religiösen Vorstellungen" die Rede. Dies entspricht dem Umstand, dass der erste Cornelius-Saal für die Campo-Santo-Entwürfe und damit für religiöse Kunstwerke bestimmt war. Überdies lassen sich Religion und Kunst im Sinne der Romantik kaum trennen. Dementsprechend kann man das in den Lünetten dargestellte „Verhalten der Menschen gegenüber religiösen Vorstellungen" durchaus mit dem Rezpientenverhältnis gegenüber Kunst in eine Parallele setzen.



Abb. 57: „Die Begeisterung", fotografische Reproduktion nach dem Entwurf von Eduard Bendemann für die Berliner Nationalgalerie (Jordan 1877)



Abb. 58: „Peter von Cornelius", fotografische Reproduktion nach dem Entwurf von Eduard Bendemann für die Berliner Nationalgalerie (Jordan 1877)

Bei der thematischen Besetzung der Lünetten zeigt sich erneut Bendemanns sinnfälliger Umgang mit der Lichtsituation des Raumes: Während die Zwickel mit den Künstlerkräften sowohl räumlich als auch ikonographisch einen Übergang zwischen Erde und Himmel markierten, standen die Lünetten im Schatten: Das Publikum sollte sich der Kunst unterordnen. Ihm wurde gerade nicht jener unmittelbare Kontakt mit dem Himmel zugetraut, der den Künstlern im Verständnis der idealistischen Theorie eine geradezu priesterliche Rolle verlieh. Die in den Lünetten dargestellten Rezeptionsweisen umfassten – nach damaligem Verständnis – sowohl positive als auch negative Eigenschaften. Davon auszunehmen war jeweils die Lünette in der Mittelachse, die ein ganz anderes Motiv zeigte. Auf der Südseite waren „Streiter ums Heil", „Freudig Erregte", „Reuige und Zerknirschte" und „Wissenschaftlich Forschende" dargestellt. Bei der Vierzahl der hier dargestellten Verhaltensweisen kommt vermutlich auch die traditionelle Temperamentenlehre zum Tragen: So erscheinen die „Streiter ums Heil" als Choleriker, die „Freudig Erregten" als Sanguiniker, die „Reuigen und Zerknirschten" als Phlegmatiker und die „Wissenschaftlich Forschenden" – zwei ältere Herren, von denen einer einen Affenschädel in den Händen hält und der andere sein Kinn im traditionellen Melancholiegestus auf die Hand stützt – als Melancholiker. Damit hätte Bendemann an der Südseite eine Totalität unterschiedlicher menschlicher Verfasstheit dargestellt. Bemerkenswert ist, dass es dabei zum Teil auch zu Korrespondenzen mit den benachbarten Zwickelbildern kam: So befand sich die Darstellung der „Wissenschaftlich Forschenden" unmittelbar neben der Allegorie der „Forschung".

Auf der Nordseite war die Ordnung eine andere: Hier konzentrierten sich die positiven Eigenschaften auf die mittleren Darstellungen. Zu sehen waren „Fromm Andächtige" und „Heiliger Lehre

[327] Jordan 1878, S. 23.

Lauschende". Außen schlossen sich „Knechte des Sinnengenusses" und „Unerweckte Kinder dieser Welt"[328] an.

In der Mittelachse der Lünettenreihe befand sich jeweils eine Darstellung, die thematisch ausbrach. Bendemann markierte dies, indem er den Bildmodus änderte: Während die seitlichen Lünetten im Hintergrund jeweils Rankenwerk zeigten, blieben die mittleren Felder hiervon ausgespart.

Auf der Südseite – über den Durchgang zum Kuppelsaal – war eine Darstellung zu sehen, die mit der Inschrift „Mit dem Genius ist die Natur in ewigem Bunde" versehen war. Dabei handelt es sich um ein abgewandeltes Zitat aus Friedrich Schillers Gedicht *Columbus*.[329] Dem Bild, zu dem sich im Museum Kunstpalast in Düsseldorf ein Entwurf erhalten hat, kam ein programmatischer Charakter zu, so dass sich hier eine genauere Betrachtung lohnt.[330] Auf einer steinernen Tafel mit der besagten Inschrift saßen, zu beiden Seiten hingestreckt und die Gesichter einander zugewandt, eine halbnackte Frau als Personifikation der Natur und der im Bildprogramm immer wieder auftauchende geflügelte Genius mit der Lyra. Der als Rückenakt wiedergegebene Genius war dabei dargestellt, wie er „die Natur" entschleierte. Die Geschlechterverteilung ist für die Denkweise der Zeit bezeichnend: Die aktivische Künstlerrolle wurde dem Mann zugesprochen, während die Frau für das passiv Naturhafte stand und dementsprechend auch nicht mit Flügeln versehen war. Tatsächlich stützte sich Bendemann bei dieser Bildidee auf eine Formulierung von Peter Cornelius selbst. Als er am 7. August 1862 in Düsseldorf das Porträt von Cornelius zeichnete, schrieb dieser darunter die Zeilen: „Die Natur ist die Frau, der Genius der Mann".[331] Auf der erhaltenen Vorzeichnung zu „Genius und Natur", die dementsprechend zur Manifestation des Kunstverständnisses des in diesem Saal ausgestellten Malers wird, hat Bendemann diese Formulierung noch einmal niedergeschrieben.[332]

Auf der gegenüberliegenden Seite zeigte die Lünette eine Gruppe von drei geflügelten Kinderfiguren, welche das Namensschild „Peter von Cornelius" hielten. Die Darstellung befand sich genau über dem Durchgang vom ersten zum zweiten Cornelius-Saal. Während das mittlere, frontal dargestellte Kind in Handwerkerkleidung wohl Cornelius selbst verkörperte, reichten die beiden begleitenden, nackt dargestellten Kinder diesem Kränze. Neben dem Kind auf der linken Seite stand eine Palette, die es als Allegorie der Malerei auswies. Sein Gegenüber hatte eine Art Zange zum Heben von Steinen bei sich, die auf Bildhauerei oder (was wahrscheinlicher ist) auf Architektur hindeutete. Dass Malerei und Architektur Peter Cornelius huldigten, entsprach durchaus dem Leitbild von Cornelius, Malerei und Architektur in Verbindung zu bringen.

Es war dieses bewusst auf eine heteronome Kunst zielende, von der Romantik geprägte Leitbild, welches Großprojekte wie den Campo Santo für Berlin getragen hatte. Die Übertragung der Kartons zu den unausgeführt gebliebenen Campo-Santo-Fresken in die Berliner Nationalgalerie bezeichnet einerseits das Scheitern dieser Idee; andererseits wirkte diese in der spezifischen Art der Musealisierung in der Nationalgalerie auch weiter. So konnte Bendemann mit einem eigenen Bildprogramm aufwarten, das in den geradezu sakral aufgeladenen Cornelius-Sälen neue Zusammenhänge für die Kartons stiftete.

Kunsthistorisch stellten diese Säle mit ihrer Ausmalung und den hier präsentierten Exponaten sicher kein Dokument einer künstlerischen Avantgarde dar. Vielmehr manifestierte sich in ihnen der in die Defensive geratene Anspruch eines um 1800 entwickelten, dezidiert idealistischen Kunstkonzeptes auf fortgesetzte Gültigkeit. Daher gerieten die Räume auch bald nach ihrer Fertigstellung in die Kritik, die sich sowohl gegen die zentrale Stellung spätnazarenischer Kartonkunst in der Nationalgalerie, als auch gegen Bendemanns farblich zurückhaltende Ausmalung wendete. Um die Kartons nicht zu überstrahlen, hatte Heinrich Strack, der Architekt der Nationalgalerie, eine gedämpfte „oliven-graue" Wandfarbe für die Cornelius-Säle durchgesetzt.[333] Nach der Eröffnung rügte etwa der Kritiker Adolf Rosenberg den „trüben Eindruck, den farblose Kartons immer machen werden" und kritisierte die Raumgestaltung: „Man stelle sich vor: grauschwarze Zeichnungen auf im Laufe der

328 Zu dieser Darstellung hat sich im Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin ein Aquarell erhalten: Achenbach 2007, S. 69-71, Z 47.

329 Schiller 1983, S. 321: „Mit dem Genius steht die Natur in ewigen Bunde; / Was der eine verspricht, leistet die andre gewiß." Gemeint ist keine gleichrangige Beziehung zwischen Genius und Natur, sondern die Verheißung, dass die Natur dasjenige erfüllen werde, was der Genius in sie hineinprojiziere: So habe Columbus die Küste imaginiert, bevor sich diese tatsächlich zeigte.

330 Vgl. Ricke-Immel 1978/80, Bd. 1, S. 49, Nr. 123.

331 Vgl. ebd., S. 49.

332 Vgl. ebd.

333 Vgl. Dorgerloh 1999, S. 148.

Zeiten grau gewordenem Papier an grauen Wänden angebracht!“[334] Auch Bendemanns Malerei fiel bei Rosenberg durch:

> „Leider erkennt man in diesen Kompositionen den Meister nicht wieder, welcher einst die Festsäle des Dresdener Schlosses mit reizvollen Wandgemälden schmückte. Seine hier bekundete Formenschönheit hat einer recht hausbackenen Trockenheit Platz gemacht. Wo die Langweiligkeit haust, haben Phantasie und Grazie keine Stätte. Die wunderliche, süßlich-bunte Farbengebung und die kleinliche Auffassung des Stoffes erinnern – wie man zwar scharf, aber richtig bemerkt hat – an die kolorirten Bilder, welche die Zuckerbäcker auf ihre Bonbonièren zu kleben pflegen.“[335]

Auch der anonyme Kritiker in der Wochenschrift *Im neuen Reich* fand keine lobenden Worte für die Cornelius-Säle und ihre Ausmalung:

> „Ein mattes sehr verwässertes Graugrün tritt hier auf. Ich weiß wohl, dass dies in der guten Absicht gewählt wurde, die Wirkung der Cartons nicht zu beeinträchtigen, wie in dergleichen Rücksicht die decorative Ausstattung dieser Räume bescheiden gehalten ist; allein ich meine, es wäre dann vor allen Dingen nöthig gewesen, die farbigen Fresken von hier zu verbannen. Indem aber der Architekt die Künstler zwang, eine ungewöhnlich lichte Farbe zu wählen, beeinträchtigte er die Wirkung von deren Arbeiten, ohne doch den Cartons meiner Meinung nach zu nützen.“[336]

Tatsächlich hat Max Jordan 1883/84 die Wände des Saals dunkler streichen lassen, wogegen Bendemann in einer Erklärung in der Vossischen Zeitung vom 2. September 1884 erfolglos protestierte.[337] Letztlich war ihm mit seinem späten Ausmalungsprojekt wenig Erfolg beschieden.

Aus heutiger Sicht kommt diesem verloren gegangenen Programm als Dokument für das Selbstverständnis idealistischer Kunst im ausgehenden 19. Jahrhundert gleichwohl eine große Bedeutung zu. Umso wichtiger ist es, dass sich in der Göttinger Universitätskunstsammlung acht Vorzeichnungen identifizieren lassen konnten, die sich auf die Allegorie der „Begeisterung“ und die Lünette mit den drei Kindern und dem Namen „Peter von Cornelius“ beziehen.[338] Diese bestätigen, dass es auch hier neben den bislang bekannten Aquarellen detaillierte Vorstudien gab, welche den für Bendemann charakteristischen Entwurfsprozess veranschaulichen, der von der allgemeinen, im damaligen Verständnis „poetischen“ Idee ausging und diese am Modell erprobte – ganz wie es das Bildprogramm selbst in allegorischer Form zeigte. So sind die Zeichnungen nicht nur Zeugnis, sondern auch Exempel für das im ersten Cornelius-Saal verbildlichte Kunstkonzept, eine anmutige, kräftige, aber nicht polarisierende, hoffentlich in Begeisterung empfangene, als poetisch verstandene Idee durch „Forschung“ zu konkretisieren und mitunter auch zu korrigieren.

334 Rosenberg 1876a, Sp. 510f.

335 Ebd., Sp. 543.

336 Anonym 1876, S. 790. Zur Kritik vgl. auch Dorgerloh 1999, S. 151-153.

337 Vgl. Dorgerloh 1999, S. 180f. Zum Protest siehe Bendemann 1884. Aufgrund ihrer Bedeutung sei die Erklärung hier im vollen Wortlaut zitiert: „Professor Eduard Bendemann erläßt die folgende Erklärung: Die nachfolgende Erklärung glaube ich mir und anderen Kunstgenossen schuldig zu sein, so unerfreulich sie mir auch ist. Der verstorbene Geh. Ober-Baurath Strack, der Erbauer der königl. Nationalgalerie in Berlin, wünschte im Jahre 1874 auf das Dringendste, daß ich die Ausschmückung der zwei Cornelius-Säle daselbst mit figürlichen Darstellungen übernehmen möchte. Ich ging darauf ein, mit der Bedingung, dass mein früherer Schüler, der jetzige Prof. P. Janssen, den einen der Säle übernehmen sollte. Es wurde von Geheimrath Strack contractlich festgestellt, dass die Gemälde in ‚zarten‘ Farbentönen gehalten werden sollten. Demgemäß ließ er die Wände und die die Bilder umgebenden Wandflächen u. s. w. ebenfalls in ‚zarten‘ Tönen herstellen, harmonisch mit den Bildern. Bei einem Besuche der Nationalgalerie nun vor mehreren Wochen fand ich die Wände und die architektonische Umgebung der Bilder ohne mein Wissen und Willen mit viel stärkeren Farbentönen übermalt und überstrichen, so dass die Bilder nunmehr unharmonisch und unfertig aussehen Die Wirkung der Bilder ist daher zerstört und dauernd einer falschen Beurtheilung ausgesetzt. In Folge dessen habe ich dem Direktor der königlichen Nationalgalerie, Herrn Geheimrath Dr. Jordan, unter dem 14. Juli d. J. mein Bedauern über die ohne mein Wissen vorgenommene Veränderung ausgesprochen und gegen ein so einseitiges Vorgehen entschieden Verwahrung eingelegt.“

338 Bezeichnenderweise lagen beide Bilder in der Nationalgalerie in unmittelbarer Nachbarschaft. Es scheint, als wurden sie aus einem einstmals vollständigen Konvolut von Entwurfszeichnungen zum Deckenprogramm herausgezogen.

Kat. Nr. 45: Studie eines sitzenden weiblichen Aktes

Bleistift, Papier, 258 x 216 mm

Inv. Nr.: H 1977/28
1977 im Londoner Kunsthandel erworben

Die Studie bezieht sich auf die Darstellung der „Begeisterung“ an der Nordseite des ersten Cornelius-Saals der Berliner Nationalgalerie (Abb. 57). Diese war als geflügelte Allegorie auf einen Zwickel der Voute gemalt, was die Komposition und vor allem die Perspektive der Zeichnung wesentlich prägt.

Das hochformatige Blatt zeigt einen sitzenden weiblichen Akt, der mittig angeordnet ist. Es werden der Rumpf, der Kopf, beide Arme jeweils bis zum Handgelenk und die Beine etwa bis zur Mitte der Oberschenkel dargestellt. Der Akt lehnt sich auf den rechten Arm und stützt sich mit der – nicht dargestellten – rechten Hand ab. Die gesamte Körperhaltung ist dadurch – von der Person aus gesehen – etwas nach rechts geneigt. Der linke Arm wird quer vor dem Oberkörper oberhalb der Brüste in Richtung des linken Bildrandes geführt. Die Darstellung desselben endet wie beim rechten Arm kurz vor dem Handgelenk. Das Kinn ist angehoben und der Kopf in Richtung des rechten oberen Bildrandes gedreht. Durch das Anheben des linken Arms und des nach oben geneigten Kopfes wird der Zeichnung insgesamt eine Aufwärtsbewegung verliehen. Die Zeichnung wirkt skizzenhaft.

Martina Buhtz

Kat. Nr. 46: Studie eines sitzenden weiblichen Aktes

Bleistift, Papier, 258 x 216 mm

Inv. Nr.: H 1977/29
1977 im Londoner Kunsthandel erworben

Wie Kat. Nr. 45 bezieht sich auch diese Studie auf die Allegorie der „Begeisterung“ (Abb. 57). Sie unterscheidet sich nur in Nuancen (etwa dem weniger weit nach oben gerichteten linken Arm). Bendemanns Hauptproblem war, wie sich eine monumentale Sitzfigur in Deckenhöhe auf einer gemuldeten Voute optisch verkürzt darstellen ließ. Hierzu hat er mehrere Studien angefertigt, die vor allem den auf Untersicht angelegten und entsprechend gelängten Oberkörper erfassen. Der Kritiker Adolf Rosenberg hat angesichts der Zwickelallegorien im ersten Cornelius-Saal „eine gewisse Familienähnlichkeit“ feststellen wollen, „die sich zunächst in ganz unglaublich langen Körperverhältnissen kundgiebt.“ (Rosenberg 1876a, Sp. 544)

Christian Scholl



Kat. Nr. 45: H 19977/28



Kat. Nr. 46: H 1977/29

Kat. Nr. 47: Sitzender weiblicher Akt; Kniestudien

Bleistift, Papier, 303 x 235 mm

Inv. Nr. H 1977/31
1977 im Londoner Kunsthandel erworben

Erneut wird – wie bei Kat. Nr. 45 und 46 – der Oberkörper der Allegorie der „Begeisterung“ (Abb. 57) studiert, diesmal aber mit den dazugehörigen Kniepartien, mit denen sich die perspektivischen Herausforderungen noch einmal potenzierten.

Christian Scholl

Kat. Nr. 48: Arm-, Hand- und Augenstudien

Bleistift, grauer Karton grau, 160 x 264 mm, Einrisse am rechten Rand, bräunlicher Schmutzrand, auf die Rückseite durchschlagend

Inv. Nr.: H 1977/66
1977 im Londoner Kunsthandel erworben

Das Blatt zeigt variierende Arm-, Hand- und Augenstudien, die sich ebenfalls auf die Allegorie der „Begeisterung“ (Abb. 57) beziehen. In Leserichtung (v.l.n.r.) findet sich zunächst eine Studie zum rechten, sich aufstützenden Arm. Die angedeuteten Finger werden bis auf den Daumen vom Bildrand beschnitten. Von der linken unteren Ecke erstreckt sich der Arm bis hin zur linken oberen Ecke, wo er am Schulteransatz mündet. Zudem hat der Künstler die rechte Brust und Achsel in ihrer Räumlichkeit angedeutet.

Im mittleren Teil des Bildes befinden sich zwei Studien für den linken, nahezu waagerecht gehaltenen Arm, welche beide ohne Hände von der Schulter ausgehend freistehen. Der untere Arm ist nur mit leichten Schraffuren gekennzeichnet, wohingegen der obere mit Licht- und Schattenabstufungen bereits plastisch wirkt. Hinzu kommt, dass der obere bis zur Handwurzel gezeichnet wurde, der untere sich dagegen bereits im Bereich des Unterarms verliert.

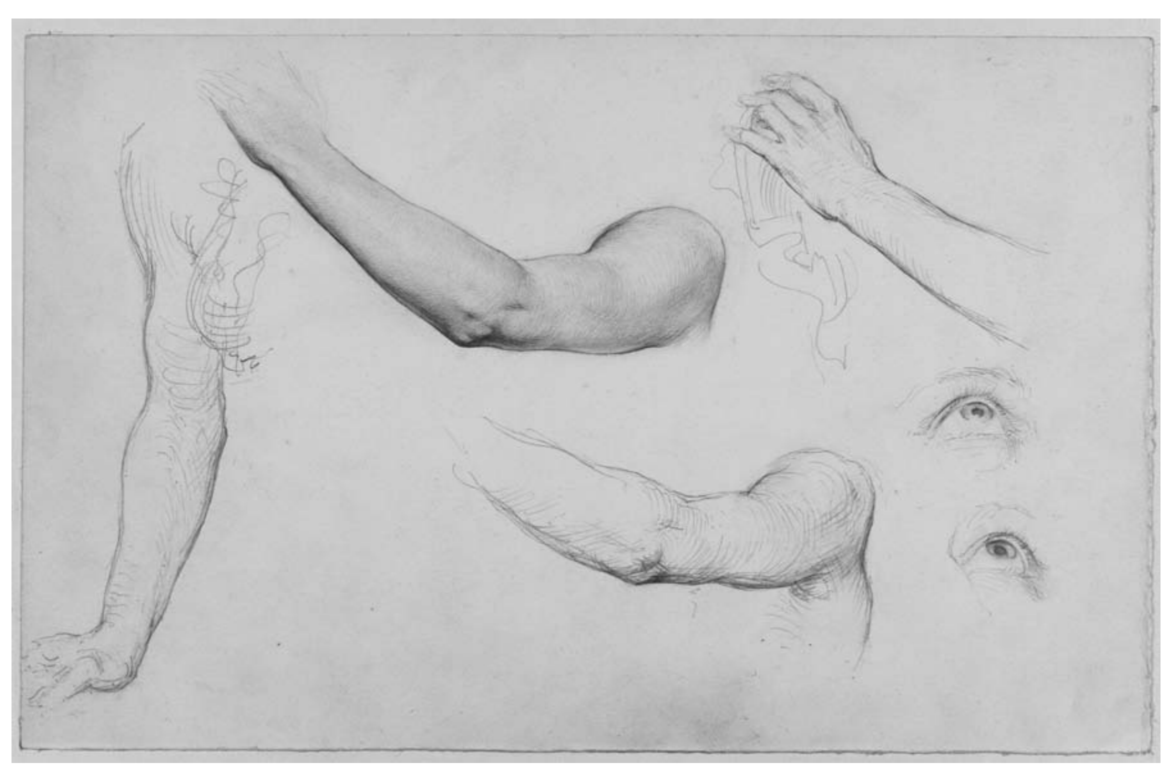
Auf der rechten Bildseite befinden sich, untereinander angeordnet, die zu den Armen gehörige linke Hand sowie zwei einzelne Augen. Zu sehen sind der komplette Handrücken und die gekrümmten Finger bis auf den Daumen. Die Hand hält etwas Schemenhaftes, das wie ein Tuch aussieht. Am Ende des Unterarmes folgt ein starr nach oben blickendes Auge, wohl möglich das rechte. Die Augenbraue ist nur angedeutet. Direkt darunter, rechts unten im Bild, befindet sich ein ebenso nach oben blickendes linkes Auge.

Der Zeichenstil dieses Blattes und der im folgenden besprochenen Studien (Kat. Nr. 49r, 50, 51 und 52) weicht in seiner Feinheit von den übrigen Studien Bendemanns ab. Möglicherweise wurden diese fünf Zeichnungen von einem Schüler Bendemanns angefertigt, da Adolf Rosenberg entsprechende Vorarbeiten überliefert hat (Rosenberg 1876b).

Nadine Kaminski



Kat. Nr. 47: H 1977/31



Kat. Nr. 48: H 1977/66

Kat. Nr. 49 recto: Fuß- und Armstudien

Bleistift, Papier, 243 x 192 mm, linker Rand angerissen, fingerfleckig

Inv. Nr. 1977/57r
1977 im Londoner Kunsthandel erworben

Das Blatt zeigt Studien zu den Füßen und Händen der Allegorie der „Begeisterung" (Abb. 57). Im oberen Bereich sind nebeneinander die beiden Füße angeordnet, darunter erscheint links die aufgestützte rechte Hand der Frauenfigur mit der Andeutung des Blockes, auf den sie sich lehnt. Rechts daneben ist die erhobene linke Hand gezeichnet. Auffällig ist erneut die sorgfältige Ausführung. Mit feinen Linien sind die Konturen gezeichnet, während die Plastizität mit Schraffuren herausarbeitet wurde, die zum Teil verwischt sind, um die Übergänge noch weicher zu gestalten. Da diese Feinheit bei anderen Zeichnungen Bendemanns aus dieser Zeit nicht anzutreffen ist, stellt sich erneut die Frage, ob es sich nicht eher um das penible Werk eines Schülers handelt, der dem zu diesem Zeitpunkt bereits kränkelnden Bendemann mit derartigen Detailstudien vorgearbeitet haben könnte (vgl. Kat. Nr. 49).

Christian Scholl

Kat. Nr. 49 verso: Studie einer Uniform

Bleistift

Inv. Nr. H 1977/67v

Mit sehr viel lockereren Strichen zeigt die Versoseite den oberen Teil eines Uniformrocks mit Knöpfen und Schulterstücken. Das Prinzip der Zeichnung mit ihrer Aufteilung in Konturlinien und Binnenschraffuren ist aber mit dem Vorgehen auf der Rectoseite vergleichbar.
Ein direkter Zusammenhang des Motivs mit den Gemälden im ersten Cornelius-Saal kann nicht hergestellt werden.

Christian Scholl



Kat. Nr. 49r: H 1977/67r



Kat. Nr. 49v: H 1977/67v

Kat. Nr. 50: Aktstudie eines stehenden Knaben; Detailstudien

Bleistift, Papier, 304 x 244 mm, Knick an der oberen rechten Ecke, Farbflechen in der Blattmitte

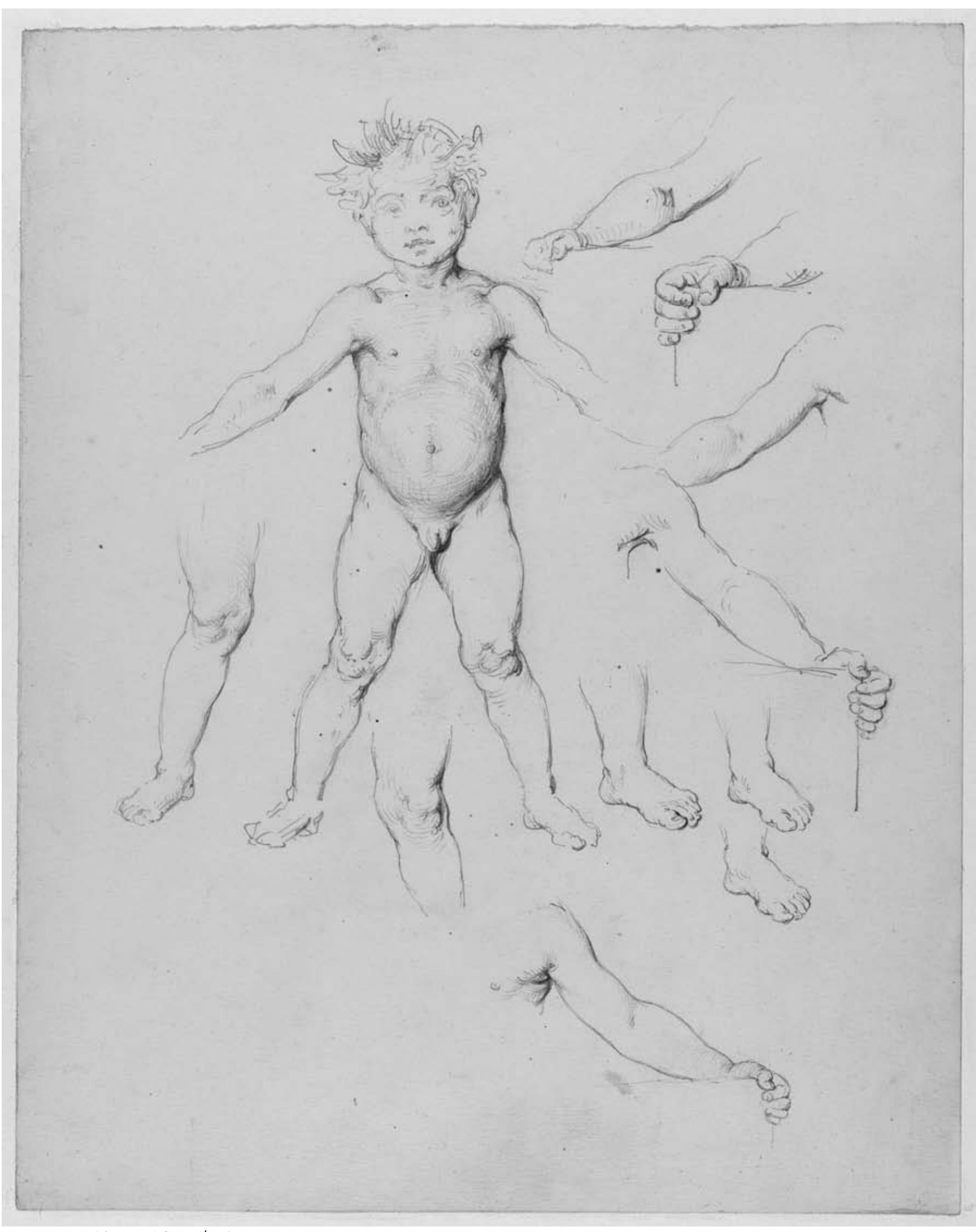
Inv. Nr. H 1977/76
1977 im Londoner Kunsthandel erworben

Dieses Hochformat bezieht sich auf den kleinen geflügelten Genius, der das Schild „Peter von Cornelius" in der zentralen Lünette der Nordwand des ersten Cornelius-Saals in seinen Händen hält (vgl. Abb. 58). Es zeigt einen männlichen Kinderakt mit zusätzlichen Detailzeichnungen der Gliedmaßen. Mittig, allerdings nicht völlig zentriert, sieht man den frontal dargestellten kleinen Jungen mit auseinandergestellten Beinen und nach unten ausgestreckten Armen. Markant ist sein zerzaustes Haar. Bis auf die Hände, die als eigenständige Zeichnung neben dem Körper abgebildet sind, ist seine Statur komplett erfasst, obgleich die Füße, welche mehrfach skizziert, nur schemenhaft an den gespreizten Beinen angedeutet sind. Unschwer zu erkennen ist, dass der Zeichner sein Hauptaugenmerk auf die Körperhaltung und nicht auf den Gesichtsausdruck des Jungen legte.

Bendemann zeichnet zudem über das ganze Blatt verteilt, bezogen auf die zentrale Figurenstudie, diverse Arme, Beine und Füße. An den fünf Armskizzen wird sichtbar, dass das Modell mit beiden Händen einen kantigen Gegenstand festhält – die besagte Namenstafel.

Motivgeschichtlich lässt sich die Kindergestalt, der Bendemann in seiner Zeichnung ein beinahe struwwelpeterhaftes Erscheinungsbild verliehen hat, auf eine kunsthistorisch überaus bedeutende Referenzfigur beziehen: auf den ebenfalls eine Tafel tragenden Putto in Raffaels *Madonna di Foligno* (Rom, Vatikan).

Nadine Kaminski



Kat. Nr. 50: H 1977/76

Kat. Nr. 51: Studien der Gliedmaßen eines Kindes

Bleistift, Papier, 309 x 243 mm

Inv. Nr. H 1977/94
1977 im Londoner Kunsthandel erworben

Das Blatt bezieht sich auf das Kind links vom zentralen, das Namensschild von Cornelius haltenden Knaben, der in Kat. Nr. 50 studiert wurde (vgl. Abb. 58). Das Kind sitzt, auf seinen linken Unterschenkel gestützt, im Profil – das rechte Bein angewinkelt und leicht nach vorn gewendet – und hilft mit seiner rechten Hand beim Tragen des Namensschildes. In seiner linken Hand hält es einen Lorbeerkranz empor. Der Knabe ist in der ausgeführten Fassung geflügelt; eine Palette weist ihn als Genius der Malerei aus.

Die Studie widmet sich in 20 Einzelzeichnungen den verschiedenen Körperteilen des als Akt wiedergegebenen Jungen: Oben links dem Oberkörper mit dem Ansatz des rechten Arms (vom Gesicht ist nur der untere Teil angedeutet), rechts daneben in zwei Zeichnungen dem rechten Arm (mit verschiedenen Handhaltungen), links darunter dem rechten Knie, rechts daneben dem Kopf (mit einer von der Endfassung abweichenden Physiognomie), links darunter noch einmal dem rechten Arm, rechts daneben dem linken Arm, links darunter dem rechten Bein und daneben dem linken Bein. Unten rechts ist die rechte Hand des Kindes gezeichnet, das als Pendant dazu auf der rechten Seite der Lünette dargestellt ist (vgl. Kat. Nr. 52).

Der Zeichenstil entspricht in seiner Feinheit Kat. Nr. 48, 49r und 50, daher gelten dieselben Mutmaßungen in Bezug auf die Autorschaft Eduard Bendemanns.

Christian Scholl

Kat. Nr. 52: Studien zu einem Knabenakt

Bleistift, bräunliches Papier, 222 x 177 mm
Leichte Stockflecken auf der Versoseite, fingerfleckig

Inv. Nr. H 1977/30
1977 im Londoner Kunsthandel erworben

Diese Studie widmet sich dem Jungen, der auf derselben Lünette wie Kat. Nr. 50 auftritt und als Pendant zum Kind in Kat. Nr. 51 beim Tragen der Namenstafel hilft (Abb. 58). Es handelt sich um einen geflügelten Genius der Architektur oder Skulptur, ausgewiesen durch eine Hebezange in der rechten Bildecke (vgl. Abb. 58).

Die Körperhaltung entspricht weitgehend dem Kind in Kat. Nr. 51, durch die Drehung um 180 Grad ist für kompositorische Mannigfaltigkeit gesorgt. Das linke Bein ruht auf dem Unterschenkel, das rechte Bein ist aufgestellt, die rechte Hand trägt am Namensschild und die Linke hält zur Huldigung von Peter Cornelius einen Lorbeerkranz in die Höhe. Der Kopf ist nach rechts oben gewendet.

Anders als bei Kat. Nr. 51 werden nur Teile des als Akt dargestellten Knaben erfasst: in einer zentralen Zeichnung Bauchansatz, Geschlecht und linkes, angewinkeltes Bein (mit lediglich angedeutetem Fuß), links darüber das rechte Bein und links darunter Brustpartie, Schulter und Ansatz des linken Oberarms. Der Zeichenstil ist grundsätzlich vergleichbar mit Kat. Nr. 48, 49, 50 und 51, allerdings weniger fein und detailliert durchgeführt. Der Oberschenkel der zentralen Studie weist deutliche Korrekturen auf.

Rechts oben ist auf dem Blatt eine weitere, mit leichteren Strichen gezeichnete Studie eines im Schneidersitz hockenden Kleinkindes zu sehen. Diese gehört nicht unmittelbar in den Zusammenhang des Bildprogramms der Nationalgalerie.

Christian Scholl



Kat. Nr. 51: H 1977/94



Kat. Nr. 52: H 1977/30

9. *Das Opfer der Iphigenie* (1882-87)

Christian Scholl



Abb. 59: Eduard Bendemann: Das Opfer der Iphigenie, Öl auf Leinwand, 155 x 342 cm, Stiftung Museum Kunstpalast, Düsseldorf, Dauerleihgabe der Kunstakademie Düsseldorf, Inv. Nr. M 2173 – siehe Farbtafel III

Das monumentale, 1,55 x 3,42 m messende Ölgemälde *Das Opfer der Iphigenie* gehört zu Eduard Bendemanns letzten Werken. Wie Guido Krey nachweisen konnte, muss die rechts unten im Bild neben der Signatur angegebene Datierung als „1887" und nicht – wie bis dahin angenommen – als „1867" gelesen werden.[339] Der Hinweis in Theodor Levins biographischem Artikel im *Allgemeinen Künstler-Lexikon* von 1885, dass sich der Künstler schon 1882 mit der Anlage des Bildes beschäftigt habe, bestätigt diese Datierung und belegt einen ausgesprochen langwierigen Arbeitsprozess, von dem auch das Werk selbst mit seinen sichtbaren Korrekturen zeugt.[340] Ob dieses wirklich zu einem Abschluss gekommen ist, bleibt fraglich, erscheint das Gemälde doch an einigen Stellen geradezu unvollendet.[341] Signatur und Datierung markieren gleichwohl eine bewusste Beendigung der Arbeit. 1888 wurde das Gemälde auf der internationalen Jubiläums-Kunstausstellung in Wien gezeigt.[342] Nach Bendemanns Tod gelangte es 1896 als Geschenk der Familie in die Sammlung der Düsseldorfer Kunstakademie. Heute wird es als Leihgabe der Akademie im Museum Kunstpalast in Düsseldorf aufbewahrt.[343]

Auffällig ist das gestreckte Querformat, das an die Friese im Ball- und Konzertsaal des Dresdner Schlosses erinnert. Ob das Bild für einen konkreten Ort gemalt wurde, der diese ungewöhnlichen Proportionen erklären könnte, ist bislang unklar. In jedem Fall nutzt Bendemann das Format für einen spannungsvollen, bühnenartigen Bildaufbau, in dem der antike Stoff wirkungsvoll präsentiert wird.

Das Bild zeigt eine Episode aus dem Umfeld des trojanischen Krieges: Die Griechen sitzen aufgrund eines Frevels ihres Anführers Agamemnon auf der Insel Aulis fest. Um diesen Frevel wieder gut zu machen, fordert die Göttin Diana die Opferung von Agamemnons Tochter Iphigenie. Versuche, dieses Opfer zu umgehen, scheitern, doch am Ende löst Diana die Situation auf wundersame

339 Krey 2003, S. 186, Anm. 76. Vgl. die älteren Datierungen bei Markowitz 1969, S. 49; Ausst. Kat. Düsseldorf 1999, S. 33.

340 Levin 1885, S. 510: „Zur Zeit (1882) beschäftigt den Meister die Anlage eines großen Gemäldes, das die Opferung der Iphigenia darstellt."

341 Beispielsweise im Umfeld vom Kopf des Achill.

342 Vgl. Ausst. Kat. Wien 1888, S. 247: „1151. Bendemann Eduard, Dr., in Düsseldorf. Geb. Berlin, 3. Dec. 1811. Schüler der Akademien in Berlin und Düsseldorf. / *Das Opfer der Iphigenie. Oelgm."

343 Vgl. Markowitz 1969, S. 49.

Weise durch ein Tieropfer und durch die Entrückung der Iphigenie nach Tauris, so dass die Griechen gegen Troja weiterziehen können.

Die Themenwahl ist bemerkenswert, denn mit ihr stellt sich Bendemann in eine antike Tradition. Plinius d. Ä. berichtet im 35. Buch seiner *Historia Naturalis* von dem griechischen Maler Timanthes, der seine Kunstfertigkeit gerade mit diesem Sujet unter Beweis gestellt hatte:

> „Nam Timanthi vel plurimum adfuit ingenii. eius enim est Iphigenia oratorum laudibus celebrata, qua stante ad aras peritura cum maestos pinxisset omnes praecipueque patruum et tristitiae omnem imaginem consumpsisset, patris ipsius voltum velavit, quem digne non poterat ostendere.“[344]

Zeigte sich Bendemann beim Ausmalungsprogramm der Berliner Nationalgalerie eher als resignativer Idealist, so erweckt dieses Gemälde den Eindruck, als habe der Maler den Zeitgenossen noch einmal seine ganze Kunstfertigkeit unter Beweis stellen wollen.

Die Komposition des Bildes ist komplex: Als Bühne für die Opferszene fungiert ein Rasenplatz, der links von einem durch zwei Stufen erhöhten Altar und rechts von einer antikisierenden Rundbank begrenzt wird. Der von der Seite gesehene Altar ist von einem Hain hinterfangen, in dem eine in Hermenform dargestellte Skulptur der Diana sichtbar wird. Rechts daneben öffnet sich der Blick in die Ferne auf eine Gebirgskette und schließlich auf das Meer als dem Ziel der Griechen. Vor dieser Kulisse sind im Bildvordergrund – entgegen der Leserichtung von rechts nach links – die Figuren angeordnet. An zentraler Stelle – links von der Bildmittelachse – wird Iphigenie, halb liegend und den linken Arm ausgestreckt, von zwei Männern zum Altar gezogen. Ein dritter, Opfergefäße tragender Mann schreitet der Gruppe voraus und betritt bereits die Altarstufen. Hinter dem Altar steht in frontaler Haltung und mit erhobenem linken Arm der Priester Kalchas, der das Opfer vollführen soll. Ihm assistieren am linken Bildrand zwei Knaben, von denen einer einen Korb hält. Rechts von der Bildmittelachse, die damit den spannungsvollen Riss zwischen Vater und Tochter markiert, wird Agamemnon in zwiespältiger Haltung gezeigt. Er ordnet mit seiner ausgestreckten rechten, ein Szepter haltenden Hand das Opfer an, während er sich zugleich von diesem abwendet und mit der linken Hand voller Verzweiflung das Gesicht bedeckt. Ihm zu Füßen liegt seine Gattin Klytemnästra, die um Verschonung der Tochter bittet. An das Gewand Agamemnons klammert sich der kleine Bruder von Iphigenie, Orest. Rechts neben dem Anführer der Griechen steht Agamemnons Bruder Menelaos.

Die Gruppe stehender und liegender Figuren um Agamemnon wird von der halbrunden Bank eingefasst, die Bendemann auf geschickte Weise zur räumlichen Differenzierung nutzt. Im Vordergrund links haben auf ihr weitere vornehme Protagonisten der Griechen Platz genommen, deren gestikulierende Gebärden anzeigen, dass sie sich über die Notwendigkeit des Opfers uneins sind. Unter ihnen befindet sich Odysseus. Nach hinten hin fungiert die Bank gleichzeitig als Absperrung für die im Mittelgrund platzierte Gruppe weiterer Griechen, welche auf den Vollzug des Opfers drängen. Zum Teil sind sie mit Speeren bewaffnet. Ganz rechts hinter den übrigen Figuren bricht der protestierende Achill in die Szene ein, um das Opfer zu verhindern. Genau über ihm wird als perspektivisch stark verkleinerte Himmelserscheinung der von Hirschen gezogene Wagen der Diana sichtbar. Als Dea ex machina wird die Göttin die Situation retten.

Bei seiner Umsetzung des antiken Stoffes bezieht sich Bendemann auf verschiedene Quellen. Gerade bei der Darstellung der Hauptfigur folgt er nicht dem eigentlich einschlägigen Drama *Iphigenie in Aulis* des Euripides, das damals vor allem in der Übersetzung Friedrich Schillers präsent war.[345] Dort hat sich Iphigenie bereits zuvor zum Opfer bereit erklärt und auch Achill von dessen Notwendigkeit überzeugt, so dass der Held sich bereit erklärt, ihr zur Seite zu stehen.[346] Von einem bis in die Opferszene selbst fortgesetzten Widerstand der Tochter, wie ihn das Bild zeigt, ist nicht bei Euripides, wohl aber im *Agamemnon* des Aischylos die Rede, den Bendemanns Freund Johann

---

344 Plinius 2007, S. 62. In deutscher Übersetzung, ebd., S. 63: „Timanthes nämlich besaß sogar eine außerordentlich hohe Erfindungsgabe. Denn von ihm stammt eine vom Lob der Redner ausgezeichnete Iphigeneia, die, dem Tode geweiht, am Altar steht; obwohl er alle Anwesenden, besonders den Oheim, in Betrübnis gemalt und dabei jeglichen Ausdruck der Traurigkeit hineingelegt hatte, hat er das Antlitz des Vaters selbst verhüllt, da er es nicht würdig darstellen konnte.“

345 Schiller 1993, S. 7-80. Auf Euripides als vermeintlicher Hauptquelle für das Bild verweist Holger Jacob-Friesen in: Ausst. Kat. Düsseldorf 1999, S. 33. Zur Stoffwahl vgl. dagegen in Zukunft Scholl 2013a (in Vorbereitung).

346 Schiller 1993, S. 68-70 (5. Akt, 5. Auftritt). Dementsprechend zeigt etwa Giovanni Domenico Tiepolos Gemälde *Die Opferung der Iphigenie* (um 1760, Weimar, Schlossmuseum) Iphigenie mehr oder weniger opferbereit vor dem Altar, und Achill unmittelbar daneben.

Gustav Droysen übersetzt hat – der Maler besaß nachweislich ein Exemplar der Erstausgabe von 1832.[347] In der Parodos des Dramas heißt es:

> „Ihr Bitten nicht, nicht ihr Vaterrufen,
> Nicht ihre jungfräulich süße Jugend
> Erbarmte der Feldherrn wilden Muth;
> Der Vater sprach sein Gebet; er hieß sie
> Den Diener hoch auf dem heil'gen Heerd niederhalten, in das Gewand
> Tiefverhüllt, vorgebeugt, ziegengleich,
> Befahl streng zu bewachen ihren schönrosigen Mund, daß nicht sie
> Jammernd ihr Haus verfluche.
>
> Sie schwieg dem Machtwort in lautlosem Zwang;
> Ihr Safrankleid ließ sie niederfließen,
> Und sah mit wehmüth'gem Blick bang zu jedem bittend ihrer Opfrer,
> Als ob sie so mahnen wie ein stummes Bild
> Ihn jetzt an sonst wollte, [...]. "[348]

Tatsächlich zeigt Bendemann Iphigenie, wie sie von zwei Dienern unter den Armen und an den Füßen ergriffen wird, um auf den Altar gehoben zu werden. Dabei betont der Künstler auf ganz akademische Weise die Geschlechterdifferenz durch die unterschiedliche Farbigkeit des Inkarnats. Deutlich arbeitet er zudem das bei Aischylos formulierte Motiv des zurückgewandten Blickes heraus, mit dem Iphigenie das Streben Agamemnons zunichte macht, eine direkte Konfrontation mit seiner Tochter durch Einhüllen, Knebeln und Umdrehen zu verhindern. Geknebelt wird Iphigenie bei Bendemann freilich nicht. Dass sie aber das umhüllende Gewand herabgleiten und ihren nackten Oberkörper sichtbar werden lässt, kann als Ausdeutung der Textvorlage bei Aischylos verstanden werden, in der vom Niederfließen des Safrangewandes die Rede ist.[349]

Für andere Motive müssen weitere Quellen vermutet werden, da der *Agamemnon* des Aischylos hierüber nichts aussagt. So findet man die Gestalt des die Opferszene stürmenden Achill in Jean Racines Tragödie *Iphigénie en Aulide* aus dem Jahre 1674 und – wenn man Bendemanns musikalische Sozialisation bedenkt, noch naheliegender – in Christoph Willibald Glucks gleichnamiger, 1774 in Paris uraufgeführter Oper, deren Libretto von Francois Louis le Blanc du Roullet weitgehend auf Racine aufbaut.[350] Glucks Oper ist übrigens das einzige Bühnenstück, welches die Opferszene selbst auf der Bühne zeigt.

Versteht man das Gemälde als Darstellung eines konkreten zeitlichen Momentes im dramatischen Geschehen, so bieten Aischylos und Gluck offensichtlich die wichtigsten Quellen. Sieht man es hingegen als konzentrierte Zusammenführung von Motiven, die eigentlich in zeitlicher Abfolge stehen, so kann man dann doch auf Euripides' *Iphigenie in Aulis* verweisen.[351] Tatsächlich tauchen hier alle Themen auf, die Bendemanns Bild prägen – allerdings nicht gleichzeitig, sondern in zeitlicher Sequenz: das Widerstreben der Iphigenie, das Einreden des Menelaos auf Agamemnon, das Flehen Klytemnästras und der Protest Achills. Bemerkenswerterweise hat Bendemann Mimik und Gestik der Iphigenie so offen angelegt, dass sie nicht nur im Sinne einer Gegenwehr, sondern auch als Einverständnis gedeutet werden können. Zudem weist ihr ausgestreckter linker Arm nicht nur auf den Vater, sondern auch in Richtung des Meeres und weist den Griechen damit den Weg nach Troja. Ihr leidender Blick lässt sich ebenso als Ausdruck der Sorge um die zukünftigen Hinterbliebenen und sogar als Zeichen der Missbilligung gegenüber der Intervention Achills interpretieren.

Angesichts der langen Vorbereitungszeit spricht vieles dafür, dass Bendemann sein Bild bewusst mehrdeutig angelegt hat, so dass es in synthetischer Weise den wichtigsten, zum Teil sogar

---

347 Aischylos 1832. Das Originalexemplar aus dem Besitz des Künstlers, das mit dessen Namenseintrag und dem Ex libris seines Sohnes Felix Bendemann eindeutig bezeichnet ist, befindet sich im Besitz von Josefine Kitzbichler, der ich herzlich für die Ermöglichung einer Einsichtnahme danke. Das Auftauchen dieses Buches gehört zu den unerwarteten und geradezu wundersamen Ergebnissen der auch sonst überaus fruchtbaren interdisziplinären Arbeitstagung „Die andere Antike. Historisierung und Politisierung der Altertümer auf der Bühne des 19. Jahrhunderts", die vom 26.-28. Januar 2012 in Berlin stattfand. Den Organisatorinnen dieser Tagung, Andrea Polaschegg und Julia Stenzel, bin ich zu großem Dank verpflichtet.

348 Aischylos 1832, Bd. 1, S. 13.

349 Vgl. zu diesem Motiv: Aretz 1999, S. 64.

350 Vgl. etwa die zu Bendemanns Lebzeiten publizierte Ausgabe: Racine 1834, S. 50-53; sowie Gluck 1873, S. 317-342 (Acte III, Scène VIIIf.). Zur möglichen Bedeutung dieses Gluck-Bezugs vgl. in Zukunft Scholl 2013a (in Vorbereitung).

351 Für diese Beobachtung danke ich herzlich Prof. Dr. Martin Hose, München.

gegensätzlichen Quellen zum Iphigenie-Stoff gleichermaßen gerecht wird. Hervorzuheben ist dabei vor allem sein Streben nach einer bildwirksamen Inszenierung dieses Stoffes. Gerade das Zurückgreifen auf Aischylos macht das Geschehen in seiner Dramatik weitaus anschaulicher als die Darstellung einer von vornherein in ihr Opfer ergebenen Iphigenie. Auffällig sind auch die gesteigerte Farbigkeit und der teilweise bemerkenswert lockere Pinselstrich. Das Zusammenspiel von hellem Inkarnat und schwarzem Schleier bei der Iphigenie gemahnt geradezu an Farbakkorde bei Arnold Böcklin.

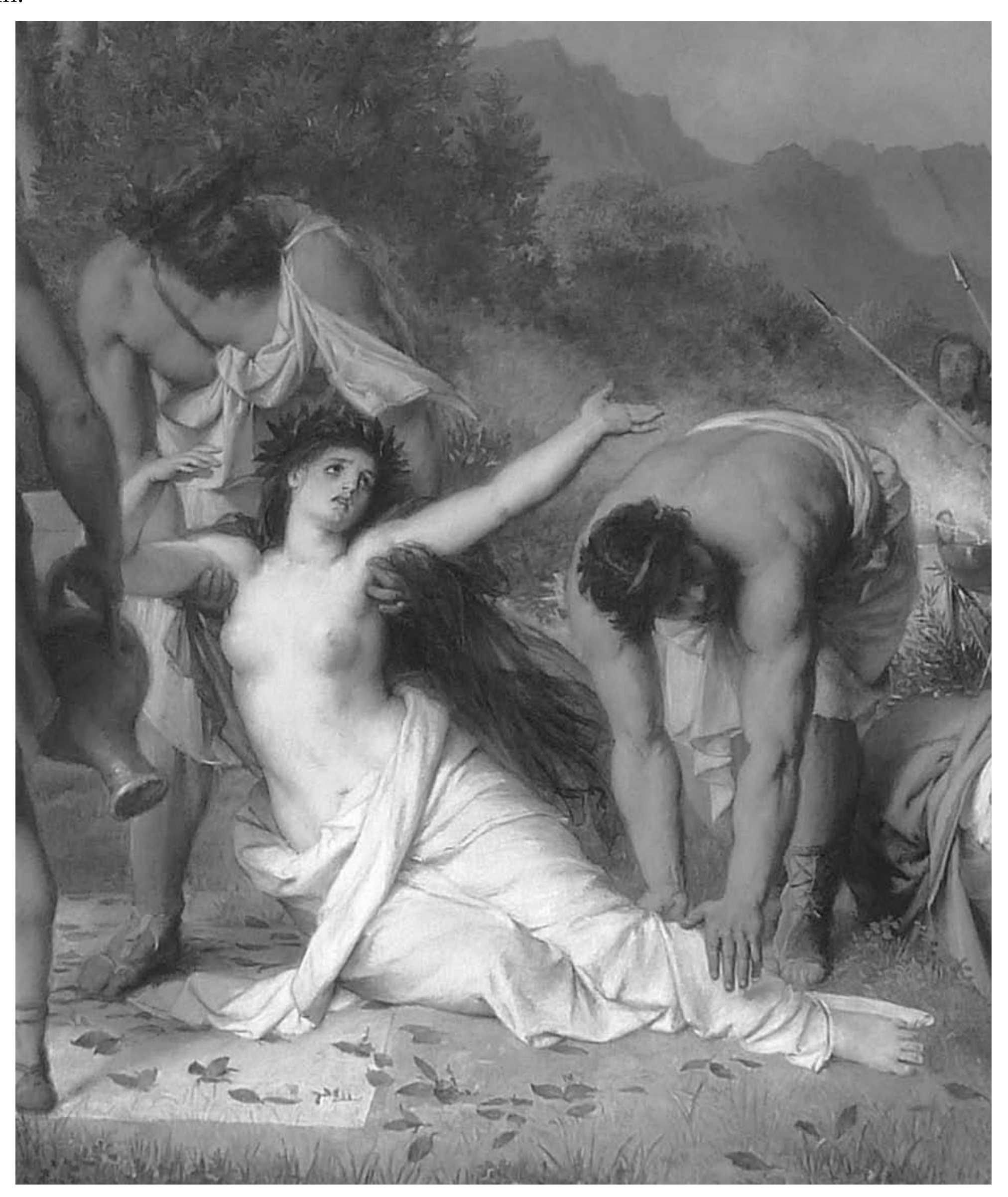


Abb. 60: Eduard Bendemann: Das Opfer der Iphigenie (wie Abb. 59), Detail

Bendemanns Arbeit an der Physiognomik und Pathognomik seiner Figuren gewinnt vor allem vor dem Hintergrund der antiken Timanthes-Legende noch einmal an Bedeutung. Das Motiv des aus Trauer verborgenen Gesichts findet man immer wieder in seinem Schaffen, etwa beim *Jeremias auf den Trümmern Jerusalems* (Abb. 30) oder beim *Tod Abels* (Farbtafel II, Abb. 49). Beim *Opfer der Iphigenie* hält sich die Figur des Agamemnon, die Timanthes mit verdecktem Gesicht dargestellt haben soll, zwar die Hand vor die Augen, es bleiben aber wesentliche Partien seines Antlitzes sichtbar. Man gewinnt den Eindruck, als habe Bendemann mit seinem Gemälde noch einmal demonstrieren wollen, dass er so komplizierte malerische Aufgaben wirklich lösen konnte, ohne Kunstgriffe wie die Verdeckung des Gesichts anwenden zu müssen.

Alle diese Eigenschaften, welche das Gemälde auszeichnen, stehen im Zusammenhang mit dem programmatischen Bestreben des Künstlers, in seinem Spätwerk das aus den 1830er Jahren herrüh-

rende Klischee als Maler passiver Trauerszenen zu überwinden. Damit manifestieren sich im *Opfer der Iphigenie* ähnliche Tendenzen wie bei dem monumentalen Gemälde *Wegführung der Juden in die babylonische Gefangenschaft*.[352] Schon die Themenwahl weist in diese Richtung: Hätte Bendemann – wie Anselm Feuerbach in seinen berühmten Bildern – im Anschluss an Goethes kanonische Dichtung eine Iphigenie auf Tauris gemalt, wäre ein Anknüpfen an früher entwickelte Bildformeln (etwa bei den *Gefangenen Juden in Babylon*, Abb. 19, Kat. Nr. 58-40r) oder beim *Jeremias auf den Trümmern Jerusalems*, Abb. 30, vgl. Kat. Nr. 5r+v) mühelos möglich gewesen. Gerade dies vermeidet der Künstler in seinem letzten großen Gemälde aber offenbar bewusst.

Bei allem Erneuerungswillen bedeutet dieses Bild gleichwohl keine Abkehr vom historisierenden Umgang mit tradierten Bildformeln aus Antike und Renaissance. So orientiert sich Bendemann bei der Gestalt des Agamemnon an der Hauptperson der bekannten *Laokoongruppe*[353] und damit an einer anderen Vaterfigur, die mit ansehen muss, wie die eigenen Kinder (und am Ende er selbst) umkommen. Weniger sinnfällig, aber nicht minder offensichtlich ist das Zitat von Raffaels berühmtem Karton *Der wunderbare Fischzug*[354] bei der männlichen Figur, welche sich anschickt, Iphigenie an den Füßen hochzuheben. Die als Rückenfigur wiedergegebene Figur des Odysseus, die im Vordergrund rechts auf der Rundbank sitzt, erinnert an den antiken *Torso von Belvedere*.[355] So ist das Gemälde *Das Opfer der Iphigenie* gerade nicht als Bruch mit dem bisherigen Schaffen, sondern im Gegenteil als Beleg für die kontinuierliche Perfektionierbarkeit der Malerei der Schadow-Schule zu verstehen. In einer Zeit, die von zunehmender Kritik an den tradierten historisierenden Umgangsweisen mit Antike und Renaissance bestimmt wird, formuliert der sechsundziebzigjährige Eduard Bendemann mit seinem großformatigen Gemälde noch einmal den Anspruch auf die fortgesetzte Gültigkeit des von ihm vertretenen Kunstkonzeptes.

---

352 Vgl. den Aufsatz „Später Orientalismus“ des Verfassers in diesem Band.
353 Rom, Vatikanische Museen.
354 London, Victoria & Albert Museum.
355 Rom, Vatikanische Museen.

Kat. Nr. 53 recto: Aktstudien eines im Profil stehenden Jungen; Gewandstudie

Bleistift, weiß gehöht, graublaues Papier, 395 x 240 mm, bez.: „Daniel Backhaus […] 17."

Inv. Nr.: H 1977/7r
1977 im Londoner Kunsthandel erworben

Das Blatt zeigt eine Studie zu Orest, dem kleinen Bruder der Iphigenie, der sich an seinen Vater Agamemnon klammert und der drohenden Opferung seiner Schwester teils zusieht, teils sich vor diesem Anblick verbirgt. Die komplette Fläche des vorliegenden Blattes wurde ausgenutzt, und so kommen auf diesem mehrere unterschiedlich weit ausgeführte Skizzen verschiedener Körperpartien zusammen.
Auf dem Blatt werden Armhaltung und Beinstellung des Jungen mehrmals erprobt. Einmal wird die Zeichnung des Jungen vollständig auf dem Blatt ausgeführt. Dieser steht in Schrittstellung, das linke Bein vorn, das rechte knapp hinter der Körperachse. Der linke Arm ist angewinkelt, während die Hand zum Mund geführt wird. Der Kopf des Jungen ist im Profil dargestellt. Drei weitere Male wird der angewinkelte linke Arm mit der Hand im oberen Drittel des Blattes erprobt. Des weiteren lassen sich eher flüchtige Studien des Rückens und der Lendenpartie auf dem Blatt erkennen, ebenso wie vier unterschiedlich weit ausgeführte Gewandstudien.

An den Stellen, an denen der Künstler mit der Komposition zufrieden schien, setzte er Akzente mit einer Weißhöhung. Das Blatt trägt als Inschrift den Namen und die Adresse des Modells, von der der Name und die Hausnummer zu lesen sind: „Daniel Backhaus […] 17".

Julia Sophie Baum

Kat. Nr. 53 verso: Studie des Kopfes eines Mädchens

Bleistift

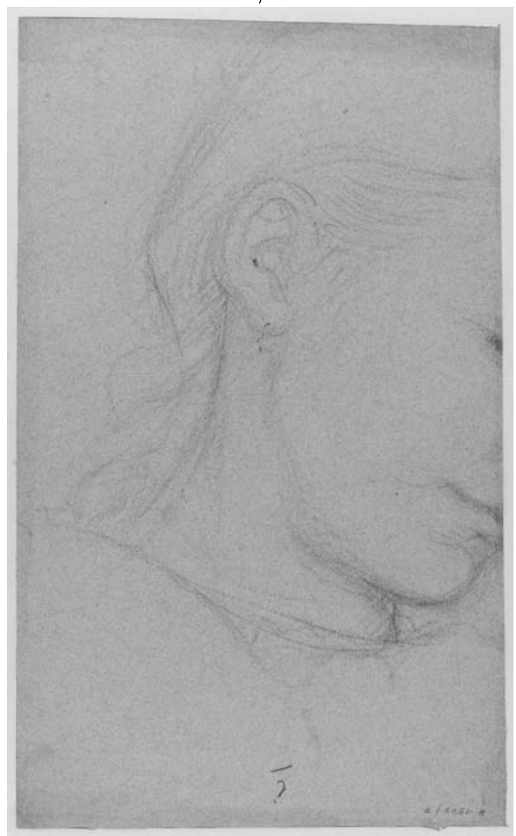
Inv.-Nr.: H 1977/7v

Auf der angeschnittenen Rückseite des Blattes befindet sich die noch nicht zugeordnete Studie des Kopfes eines jungen Mädchens. Zu erkennen ist hier die rechte Gesichtshälfte mit Ohr und Haarschopf, der geflochten ist.

Julia Sophie Baum



Kat. Nr. 53r: H 1977/7r



Kat. Nr. 53v: H 1977/7v

10. Eduard Bendemann auf Reisen: Landschaftszeichnungen und Skizzenbuchblätter

Kristina Baumann und Marna Carlowitz

Reisen im 19. Jahrhundert – Künstler unterwegs

„Mobilität ist eine Grundbedingung der menschlichen Existenz wie auch der Kunst."[1] So ist auch die Künstlerreise fester Teil vieler Künstlerbiographien geworden, denn „spätestens im ausgehenden Mittelalter nach erfolgter Ausbildung zum Maler, Bildhauer, Kupferstecher oder Architekten"[2] begab man sich auf Reisen, um sich privat und beruflich weiterzubilden. Die „Künstlerreise gehörte zu den zentralen Stationen erst von Bildung und Werdegang, später von Karriere und Durchsetzung, was sie gleichsam als unverbrüchlichen Teil der schönen Kunst selbst zu begreifen erlaubt."[3] Allerdings entsprangen nicht wenige Künstlerreisen dieser Zeit einem bestimmten Zweck wie etwa dem einer Stellvertreterreise. Diese Reisen fanden daher lange Zeit unter künstlerischen Gesichtspunkten kaum Beachtung.[4]

Reisen europäischer Künstler fanden größtenteils innerhalb Europas statt[5] – das zeigen nicht zuletzt die Skizzenbücher Bendemanns und anderer Düsseldorfer Maler. Bis weit ins 19. Jahrhundert hinein galt es als besonders wichtig, als Künstler in Italien gewesen zu sein und Rom als führendes Kulturzentrum besucht zu haben.[6] Auch Bendemann zählt zu den zahlreichen nach Italien reisenden Künstlern. Wenn er sich auf Reisen begab, so war er sicher nicht primär an der Landschaft interessiert. Vielmehr stehen seine Unternehmungen in der Tradition der Bildungsreisen, die auch im 19. Jahrhundert aktuell blieben.[7] Seine Skizzenbücher belegen aber, dass er unterwegs auch Landschaft wahrnahm und zeichnete.

Das Reisen steht also nicht zwingend im Zusammenhang mit einer intendierten Naturerfahrung. Allerdings trat gerade ab dem 18. Jahrhundert, als die Anschauung von Natur und damit auch die Darstellung von Landschaft eine enorme Aufwertung erfuhren, beides in verstärktem Maße zusammen. Lange Zeit hatte die Darstellung von Landschaft im Bild vorrangig als Mittel gedient, um bedeutende Geschichten in diese einzubetten. Bei Bendemann sollte dies auch so bleiben – von ihm sind keine eigenständigen Landschaftsgemälde überliefert. Es gelang Künstlern erst relativ spät, Landschaft als einen gleichberechtigten Gegenstand im Bild zu etablieren. Parallel zur fortschreitenden Industrialisierung vollzog sich an vielen Kunstakademien aber schließlich eine Aufwertung der Landschaftsmalerei. Dementsprechend kam es bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts zu zahlreichen Gründungen von Landschaftsklassen an Akademien, so auch an der Düsseldorfer Malerschule. Selbstverständlich waren Landschaftsskizzen und -gemälde zu diesem Zeitpunkt nichts Neues

---

1 Otterbeck 2007, S. 28.
2 Arnhold 2008, S. 12.
3 Beyer 2008, S. 24.
4 Ebd., S. 25.
5 Otterbeck 2007, S. 30-32.
6 Arnhold 2008, S. 12.
7 Prein 2005, S. 1-3.

mehr, denn „lange vor der Selbstständigkeit der Landschaft als künstlerische Gattung machten Künstler auf der Wanderschaft Skizzen von Landschaften. Frühe Beispiele von Naturbeobachtung beim Alpenübergang und in Italien finden wir in Dürers Landschaftsaquarellen von 1494."[8]

Um sich der Natur widmen zu können, war das Unternehmen von Reisen von je her unabdingbar. Im 19. Jahrhundert galt die Natur zunehmend als Gegenwelt zu der urbanen, sich schnell wandelnden industriellen Lebenswelt. Dabei waren populäre „Reiseziele des 19. Jahrhunderts […] poetisch aufgeladene Landschaften wie das Mittelmeer, die Alpen, […], das schottische Hochland."[9] Ruinen boten dabei Kulissen, die einen Bezug zur Vergangenheit herstellten.[10]

Aus technischen und praktischen Gründen betrachtet – wie der leichten Handhabung – waren Zeichnungen von Landschaften auf Reisen ein beliebtes Mittel, um Eindrücke künstlerisch zu verarbeiten. Auch der Zeitfaktor, die Möglichkeit etwas Flüchtiges schnell, aber dennoch präzise festhalten zu können, war und ist vermutlich immer noch das bestechendste Argument für die Skizze[11] – die trotz ihres kurzlebigen und vorübergehenden Charakters häufig von künstlerischem Können zeugt.

Reisen war und ist eng mit Erzählprozessen verbunden. Skizzen wiederum stellen ein wichtiges Ausdrucksmittel einer solchen Reisedokumentation dar. Darauf, dass bei Unternehmungen im 19. Jahrhundert die Wahrnehmung von der „Welt als Panorama" häufig vorrangiges Ziel vieler Reisender war[12], verweisen Panorama-Zeichnungen von Landschaften, wie man sie auch bei Eduard Bendemann findet. Die visuelle Wahrnehmung und die Betrachtung der Welt wie ein gerahmtes Bild von einer distanzierten Außenperspektive waren dabei zentrale Intentionen.[13] Für die Landschaftswahrnehmung bedeutete dies, einen ästhetisierenden Blick auf die Natur sowie auf Sehenswürdigkeiten anderer Art zu werfen.

Kristina Baumann

Bendemanns Landschaftszeichnungen im Kontext der Landschaftskunst der Düsseldorfer Malerschule

Nachdem Wilhelm von Schadow 1826 die Nachfolge von Peter Cornelius als Direktor der Düsseldorfer Kunstakademie angetreten hatte, nahm er einige Änderungen in der Unterrichtsstruktur vor, indem er Klassen einrichtete: die Elementarklasse, die Vorbereitungsklasse, die Klasse für ausübende Schüler und die Meisterklasse. Zudem gewann das Studium am Naturobjekt an Bedeutung. Durch die Neustrukturierung des Studiums und Schadows Streben nach einer Erneuerung der kirchlichen Kunst blieb das alte Prinzip der Gattungshierarchie, bei dem die kirchliche Malerei an der Spitze stand, weiterhin wirksam. Ihr blieben Profanhistorie, Genre- und Landschaftsmalerei sowie Bildnis, Tier- und Stilllebenmalerei nachgeordnet. Diese Einteilung diente auch der individuellen Förderung der Schüler, die sich ihren Neigungen entsprechend entwickeln sollten.[14] Aus Berlin folgten Schadow 1826 dessen Schüler Julius Hübner, Carl Friedrich Lessing, Carl Ferdinand Sohn und Theodor Hildebrandt nach Düsseldorf. Lessing und der bereits seit 1825 ansässige Johann Schirmer fertigten außerhalb des Unterrichts gemeinsam Zeichnungen in der Natur an und legten diese Schadow vor, der zur malerischen Umsetzung ermutigte. Im Jahre 1827 gründeten sie einen „landschaftlichen Komponierverein", dessen Mitglieder alle zwei Wochen ihre Zeichnungen präsentieren konnten. Ihr Anspruch lag in einem genauen Studium der Natur. Für seine Landschaftsgemälde ließ Lessing sich von zeitgenössischen Literaten wie Walter Scott und Ludwig Uhland sowie von historischer Literatur inspirieren.[15]

Bendemanns Landschaftszeichnungen sind hiervon abzugrenzen, denn sie erfolgten – anders als bei Lessing, der sowohl als Historien- als auch als Landschaftsmaler Berühmtheit erlangte – niemals mit dem Ziel, eigenständige Landschaften zu malen. Er wurde nach 1827 zunächst als Por-

8 Plagemann 2008, S. 42.
9 Prein 2005, S. 156.
10 Ebd., S. 163.
11 Sitt/Baumgärtel 1995, S. 28-30.
12 Prein 2006, S. 126.
13 Ebd., S. 136.
14 Bodsch 1992, S. 13-15.
15 Ausst. Kat. Düsseldorf 1979, S. 130f.

trätmaler ausgebildet und spezialisierte sich dann auf Historiengemälde und figurenreiche Wandfriese.[16] Seine vereinzelt in kleinen Skizzenbüchern festgehaltenen Naturstudien dienten vermutlich in erster Linie der Reisedokumentation und der Übung in der Natur während seiner Studienreisen. Häufig zeigen sie weite Panoramen mit einer nicht selten sehr großen Raumtiefe. Zur Hervorhebung der Räumlichkeit und verschiedener Lichtverhältnisse ergänzte Bendemann die Bleistiftzeichnungen häufig durch Konturierungen und Schraffuren mit der Feder sowie durch Lavierungen und Aquarellierungen mit dem Pinsel. Seine Historiengemälde zeigen hintergründig kleine Einblicke in die landschaftliche Umgebung, in welche die im Vordergrund angeordneten Figurenkompositionen eingebettet sind. Es darf vermutet werden, dass Bendemann seine Landschaftsstudien auch als Anregung für solche Gemäldehintergründe benutzt hat; allerdings konnten keine konkreten Zuordnungen vorgenommen werden.

Marna Carlowitz

Eduard Bendemann auf Reisen – Auswahl nachweisbarer Skizzenbücher

1830/31: Italienreise: Rom (Winter 1830/31), Bologna, Florenz und Siena (Ende Februar-März 1831), Neapel (April-Juni 1831); im September 1831 Rückkehr nach Deutschland
Skizzenbücher: Akademie der Künste, Archiv Berlin[17]
Universitätskunstsammlung Göttingen (vgl. Kat. Nr. 58)

1841/42: Reise nach Italien, Wien und Prag
Skizzenbuch: Universitätskunstsammlung Göttingen (vgl. Kat. Nr. 59)

1866: Reise nach Norderney (August)
Skizzenbuch: Kunsthalle Bremen[18]

1866/67: Reise nach Frankreich und Italien: Düsseldorf, Offenbach, Freiburg, Basel, Montreux, Lausanne, Lyon, Marseille, Cannes, Nizza, Menton, Cap Martin, Castellar, Monaco, Ventimiglia, Bordighera, Rom
Skizzenbücher: Museum Kunstpalast Düsseldorf[19]*, Kunsthalle Bremen (wohl im Anschluss, letzter Eintrag 28.03.1867)*[20]*, Museum Kunstpalast Düsseldorf (erster Eintrag Rom, 23.06.1867)*[21]*. Außerdem Blätter aus einem aufgelösten Skizzenbuch von Anfang 1867; 1969 im Kunsthandel (C. G. Boerner, Düsseldorf)*[22]*, daraus zwei Blätter bei einer Auktion der Galerie Gerda Bassenge Berlin 1996 für die Universitätskunstsammlung Göttingen erworben*[23] *(Vgl. Kat. Nr. 56, 57).*

1869: Reise nach Paris
Skizzenbuch: Universitätskunstsammlung Göttingen (vgl. Kat. Nr. 60).

Kristina Baumann

16 Börsch-Supan 1994, S. 618f.
17 Akademie der Künste – Archiv, Berlin, Hz 2506.1-38; 2507.1-3 (vgl. Achenbach 2007, S. 24, U2).
18 Kunsthalle Bremen, Inv. Nr. 56/498.
19 Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Inv. Nr. 1971/260.
20 Kunsthalle Bremen, Inv. Nr. 56/499.
21 Kunstmuseum Düsseldorf, Inv. Nr. 1960/12.
22 Auktionskatalog C. G. Boerner, 1969.
23 Kunstsammlung der Universität Göttingen, Inv. Nr. H 1996/1, Inv. Nr. H 1996/2.

Kat. Nr. 54: Kaiser Karl und die Aachener Quelle

Bleistift, einfarbig aquarelliert, bräunliches Papier, 491 x 408 mm, bez.: „nach Rethel“, „E.B.“

Inv. Nr.: H 1977/96
1977 im Londoner Kunsthandel erworben

Die Darstellung in der oberen Spitzbogenform zeigt Kaiser Karl den Großen über einer der beiden Thermalquellen in Aachen sitzend. Auf seinem linken Unterarm trägt er ein Modell des Aachener Münsters, während seine rechte Hand die Hand einer vor ihm knienden Quellnymphe hält. Es handelt sich um die Nachzeichnung eines 1851 gemalten Lunettenbildes von Alfred Rethel (1816-1859) aus den Karlsfresken im Aachener Rathaus (Schmid 1898, S. 96-97; Ponten 1911, S. 122; Schoenen 1965, S. 563-567). Diese Fresken, von denen der in Düsseldorf bei Schadow ausgebildete Rethel 1846 bis 1853 vier von insgesamt sieben Wandbildern selbst ausführte, gehören zu seinen Hauptwerken.

Bendemann zeigt auch den das zentrale Motiv umgebenden, archivoltenförmigen Fries mit menschlichen Figuren in verschiedenen Körperhaltungen und floralen Formen. Die Zeichnung übernimmt viele Details aus Rethels Lunettenbild, ist aber eher skizzenhaft.

Die untere kleinere Zeichnung zeigt eine Engelsgestalt, die sich über eine auf dem Boden sitzende und nach hinten lehnende Figur beugt und dieser mit ausgestreckten Armen einen langen, schmalen Gegenstand entgegenhält. An der linken Seite des Sitzenden lehnt ein schildartiger Gegenstand. Der schildförmige Gegenstand mit dem Kreuz, der über beiden Figuren schwebt, stellt möglicherweise eine Fahne dar, die an einem Stab hängt, der scheinbar von dem Sitzenden mit der rechten Hand hochgehalten wird. Ein motivisches Vorbild für diese Zeichnung ist nicht bekannt.

Marna Carlowitz

Kat. Nr. 55: Uri-Rothstock in der Schweiz, 1861

Bleistift, weiß gehöht, braunes Papier, 297 x 460 mm, Rand an mehreren Stellen eingerissen, linke obere Ecke fehlt, unten rechts Fettspur, bez.: „Zur Erinnerung an EBendemann / Uri-Rothstock / 31. Aug. 61“ (unten rechts)

Inv. Nr.: H 1931/1
Schenkung Dr. Johannes Joachim 1931

Hierbei handelt es sich um die erste Zeichnung Eduard Bendemanns, die in den Besitz der Göttinger Universitätskunstsammlung gelangte. Der Zeichner wählte als Ansicht den Uri-Rothstock mit Blick auf den Vierwaldstättersee. Von einer erhöhten Perspektive aus erschließt sich die Berglandschaft dem Blick des Betrachters. Bendemann hat selbst vermerkt, dass das Bild als Erinnerung an diese beeindruckende Aussicht diente. Charakterisiert wird sie durch mehrere unterschiedlich hohe Berge, die den Hintergrund des Bildes einnehmen. Im Vordergrund sind Bäume zu erkennen, zu denen im linken Bildvordergrund noch ein Haus hinzugefügt wurde. Rechts wird der Vierwaldstättersee mit Uferbepflanzung sichtbar, dessen Ausläufer sich nach rechts hin um die Berge schlängeln.

Die Berge im Hintergrund sind nur durch feine Linien angedeutet, deren Konturen sich durch einige ausgeprägtere Linien voneinander abheben. Dagegen zeichnet sich die Landschaft im Vordergrund – jene Berge, die den See umschließen – durch deutlichere Schattierungen aus. Hier zeigt sich bezüglich der Zeichentechnik, dass Bendemann zum Ausfüllen der Bergflächen nicht nur mit horizontalen oder vertikalen Schraffuren gearbeitet hat: Bei genauerer Betrachtung lassen sich ebenso kreis- und wellenförmige Konturen entdecken. Durch diese einfachen Formen entsteht der Eindruck einer bepflanzten Fläche. Durch weitere Schattierungen werden zudem Einbuchtungen im Gelände hervorgehoben.

Die Zeichnung stammt aus dem Nachlass des bedeutenden Geigers Joseph Joachim, den Bendemann persönlich kannte.

Kristina Baumann



Kat. Nr. 54: H 1977/96



Kat. Nr. 55: H 1931/1

Kat. Nr. 56 recto: Felsenküste bei La Turbia, Doppelseite aus einem Skizzenbuch, vermutlich 1867

Bleistift, Papier, 192 x 514 mm, bez. „La Turbia" (unten links), „9. Febr. Roccab[??]na (oben!)" (unten rechts)

Inv. Nr.: H 1996/1r
Provenienz: Friedrich Schöne, Berlin (Stempel auf der Versoseite: „FS" in quadratischer Einfassungslinie mit abgerundeten Ecken, Anbringungsort: linke Skizzenbuchhälfte); C. G. Boerner GmbH Düsseldorf 1969. Kauf Galerie Gerda Bassenge Berlin Auktion 68/IV 1996, Stiftung der Georg-August-Universität Göttingen

Motiv dieser Skizze ist eine Berg- und Felsenlandschaft mit Gewässer. Der Vermerk „La Turbia" verweist auf die dargestellte Region. Die linke Bildhälfte der Skizze wird im Hintergrund von Bergen dominiert, die rechte Bildhälfte von der Darstellung einzelner Felsbrocken und von einem hohen, felsigen Berg, auf dem Architektur platziert ist. Im Vordergrund befindet sich links ein Gewässer. Bendemann arbeitet mit Kontrasten zwischen Felsbrocken vorn rechts und leicht angedeuteten Bergen im Hintergrund. Damit sich die Berge vom Wasser und dem Himmel abheben, verwendete der Künstler diagonale und horizontale Schraffuren sowie feine, die Bergkette durchziehende Linien. Es fällt auf, dass die Linien stärker werden, je mehr sie sich dem Vordergrund annähern.

Zu hinterfragen ist, ob der bisher als „Roccabuena r.o" angeführte Verweis auf der Skizze (Ausst. Kat. C. G. Boerner, 1969, Kat. Nr. 5), nicht als „Roccabruna r.o." gelesen werden kann. Heute heißt die Stadt Roquebrune-Cap-Martin, allerdings war der ursprüngliche Name Roccabruna, auf Mentonnais Roucabruna (Internet: Cote.Azur.Fr: Tourisme Roquebrune-Cap-Martin). Es handelt sich um eine südfranzösische Stadt an der Grenze zu Italien nahe der Stadt/Region La Turbia/La Turbie, zwischen Menton und Monaco. Diese Verortung bzw. mögliche Umbenennung des Verweises auf der Skizze erscheint zum einen mit Bezug auf Bendemanns Reiseroute plausibel. Zum anderen liegt der Ort direkt an der Küste und besitzt eine Burg, wie jene, die auf Bendemanns Landschaftsskizze erkennbar ist.

Kristina Baumann

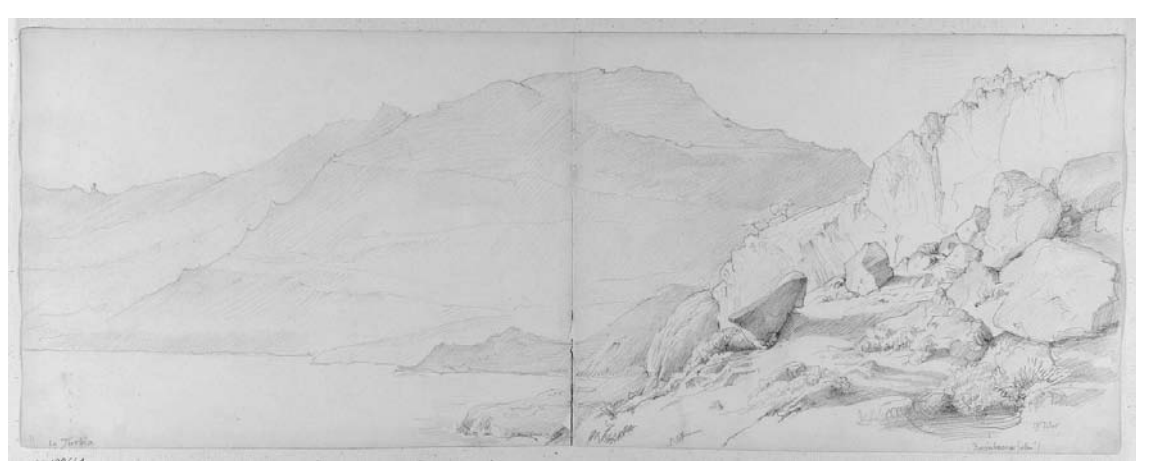
Kat. Nr. 56 verso: Waldlandschaft mit Mauer

Bleistift, Feder in schwarz, bez.: „9 Febr" (unten rechts)
Datierung: „1867-02-09" (unten rechts), auf linker Seite Sammlungsstempel Friedrich Schöne

Inv. Nr.: H 1996/1v

Die Versoseite zeigt auf der linken Blatthälfte einen Landschaftsausschnitt, der in durch leichte Schraffuren und Konturen gegliederten Baumkronen gipfelt. Die Zeichnung wirkt in der Strichführung etwas flüchtig, aber dennoch gut durchdacht im Bildaufbau und im Verhältnis der Schattierungen zu den helleren Partien. Der mittlere Bereich des Bildes vor dem Waldrand wird durch mehrere horizontale Mauern gegliedert. Das pflanzliche Gebilde im Bildmittelpunkt, wohl eine Gruppe kleiner Bäume oder ein dicht gewachsener Strauch, befindet sich hinter den zwei hintereinander geordneten, in der Mitte durchbrochenen Mauern, die eine Bodenfläche begrenzen. Eine mit der Feder gezogene scharfe Linie am Rand der mittleren Mauer trennt diese von der hinteren und bildet zugleich eine Trennung zwischen dem Wald und dem vorderen Bereich des Landschaftsausschnitts. Der spärlich gestaltete Vordergrund wird vermutlich durch eine weitere Mauer unterteilt, deren Fläche ähnliche, wenn auch unregelmäßigere Strukturen aufweist wie die beiden hinteren. Das Hauptaugenmerk Bendemanns lag auf der Gestaltung der Baumkronen, die durch Schraffuren, Schattierungen und feine Akzentuierungen mit der Feder differenziert wurden. Sie lassen eine Vielfalt an Baumarten erkennen, die durch ihre unterschiedlichen Höhen und individuellen Umrisse eine unregelmäßige Silhouette am zart schraffierten Himmel bilden.

Marna Carlowitz



Kat. Nr. 56r: H 1996/1r



Kat. Nr. 56v: H 1996/1v

Kat. Nr. 57:
Palme,
vermutlich 1867

Bleistift,
Papier, 256 x 192 mm,
Ränder dunkel,
bez.: „Mentone 12/3“
(unten rechts),
diverse Nummerierungen
mit den Zahlen „8“ und „9“
sowie dem Buchstaben „a“

Inv. Nr.: H 1996/2
Provenienz: Friedrich
Schöne Berlin (Stempel: FS
in quadratischer Einfas-
sungslinie mit abgerundeten
Ecken, Anbringungsort:
Rückseite unten rechts),
C. G. Boerner GmbH
Düsseldorf 1969, 1996;
Galerie Gerda Bassenge
Berlin Auktion 68/IV 1996,
Stiftung der Georg-August-
Universität Göttingen

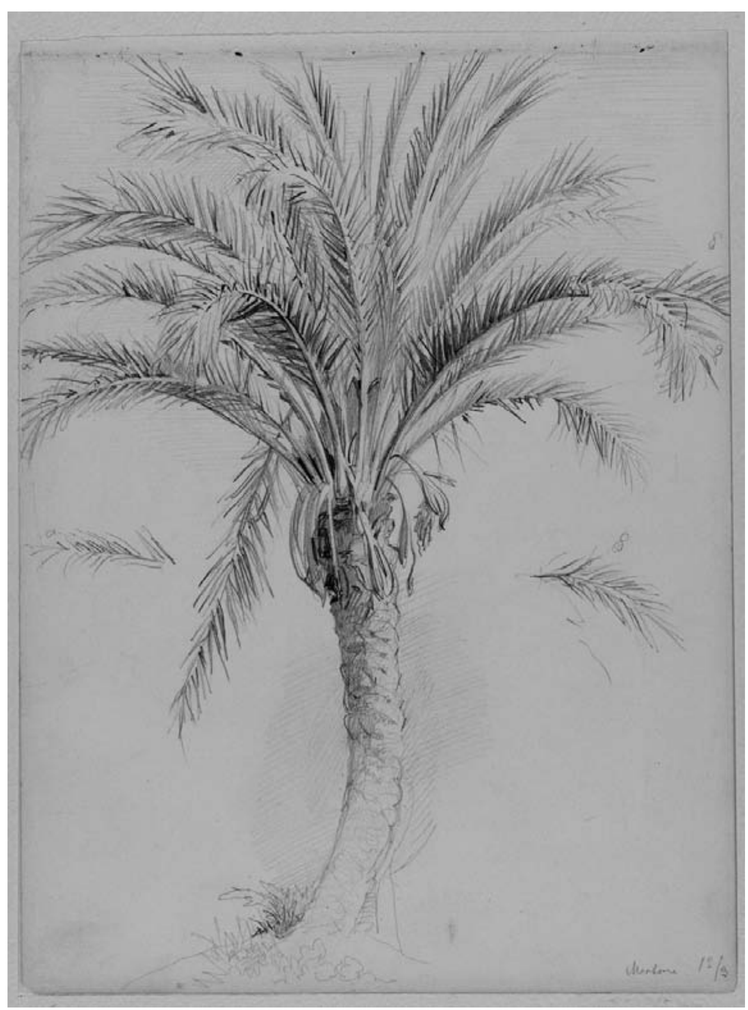
Diese Skizze einer Palme zeichnet sich insbesondere im Bereich der Zweige durch ihre detailgenaue Wiedergabe aus. Unterer Teil und Stamm sind nur leicht mit dem Bleistift angedeutet, die einzelnen Stränge des Baumes und die Blätter dagegen durch starke Kontraste herausgearbeitet. Daneben lassen sich rechts und links der Pflanze jeweils einzeln gezeichnete Palmenzweige erkennen. Gerade weil die Zeichnung aufgrund des begrenzenden Papierrandes nur den Ausschnitt der Palme wiederzugeben vermag, wirkt es, als würden die einzelnen Palmenzweige den weiteren Wuchs nach rechts und links demonstrieren.

Palmen waren wichtige Staffageelemente für Bendemanns biblisch-alttestamentliche Gemälde. So ist dies nicht die einzige Zeichnung einer Palme. In dem bereits erwähnten Skizzenbuch im Besitz des Museums Kunstpalast Düsseldorf lässt sich eine Zeichnung mit dem Titel „In Menton“ finden, welche eine Palme als Teil einer Landschaft mit Figuren und Häusern zeigt.

Das Blatt stammt ebenso wie die Doppelseite (Kat. Nr. 56r+v) aus dem aufgelösten Skizzenbuch von 1867. Darauf verweisen nicht nur die Maße der Zeichnungen im Vergleich, auch die Datierung, die als 12. März gelesen werden kann, sowie die lokale Zuordnung „Mentone“ auf der Skizze lassen auf eine Zusammengehörigkeit schließen (s. Skizzenbuch, Standort: Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Inv. Nr. 1971/260).

Es gibt eine weitere Zeichnung Bendemanns, die den gleichen Sammlungsstempel, die gleiche Datierung von 1867 und auch die (nahezu) identischen Maße wie die Landschafts- und die Palmenzeichnung vorweist. Zusammen mit den Zeichnungen in der Göttinger Sammlung stammt sie vermutlich aus dem gleichen aufgelösten Skizzenbuch. Dabei handelt es sich um die ebenfalls bei der Boerner-Auktion 68 versteigerten Zeichnung *Gebirgslandschaft bei Gorbio, im Vordergrund drei Frauen und Kinder am Brunnen*, versehen mit der Aufschrift „Gorbio (Mentone)“ (Auktionskatalog C. G. Boerner, 1969, Kat. Nr. 3). Sie befand sich zuletzt im H.W. Fichter Kunsthandel Frankfurt/Main (Kunsthandel Fichter, 2010, S. 11/12), wurde dort unter dem Titel „Wäscherinnen in Gorbio 1867“ verkauft und befindet sich nun in Privatbesitz.

Kristina Baumann



Kat. Nr. 57: H 1996/2

11. Skizzenbuch Italien (1831)

Anne-Katrin Sors



Kat. Nr. 58
Einband: 180 x 125 mm
Papier (Bildträger)
Beschriftung: „i83i“ - Datierung - Bleistift - Einbanddeckel; 1831
Pergamenteinband weist starke Verschmutzungen und Einrisse am Rücken auf; vor der letzten Lage zehn Blatt herausgeschnitten; weiterhin fehlen Blatt 12, 19 und 38.
Inv. Nr.: H 1977/103
1977 im Londoner Kunsthandel erworben

Das Skizzenbuch im Sedezformat besitzt einen handgebundenen Pergamenteinband mit Lasche und Verschlussband. Das Vorsatzpapier ist blau eingefärbt und in den Innendeckel eingeklebt mit fliegendem Blatt. Auf dem Einband ist nachträglich ein Etikett aus Papier mit einer handschriftlichen – vermutlich eigenhändigen – Datierung „1831“ in Bleistift aufgebracht worden.

Das Buch besteht aus 44 Blatt, die jeweils in der äußeren oberen Ecke mit Bleistift in arabischen Ziffern von 1 bis 44 nummeriert sind. Diese Nummerierung stammt nicht von Bendemann, sondern ist nachträglich vorgenommen worden. Bei den fehlenden Einzelblättern 12, 19 und 38 wurde die Nummerierung ausgesetzt, leider wurde dies bei den 10 fehlenden Blatt nach 39v nicht konsequent weitergeführt. Im folgenden wird die vorhandene Zählung weiterbenutzt, um Verwechslungen zu vermeiden.

Das sogenannte Skizzenbuch Italien entstand nicht ausschließlich in Italien. Die erste Seite ist bezeichnet mit „Florenz 20. Ag. / 1831“, so dass man annehmen kann, dass Bendemann es am 20. August in Florenz begann. Bis zum Juli 1831 hatte er ein anderes Skizzenbuch in Gebrauch, welches sich heute in der Akademie der Künste in Berlin befindet (Ischia, Capri, Rom, Albaner Berge).[24]

Das Göttinger Buch ist in drei Lagen gebunden: Auf der vorderen und auf der hinteren Lage befinden sich Zeichnungen und Notizen vor allem aus Italien, auf der mittleren Lage finden sich v.a. Zeichnungen aus dem Harz und aus der Gegend um Oberwesel. Geht man davon aus, dass Bendemann das Skizzenbuch in dieser Bindung von Anfang an benutzte, kann man annehmen, dass er dieses in Italien von Vorder- und Rückseite gleichzeitig begann. Der vordere Teil enthält ortspezifische Zeichnungen, der hintere eine Reisebeschreibung und vor allem Kompositions- sowie Ideenskizzen. Zurück in Deutschland hat er es zur Mitte hin weiterverwendet. Durch die nicht stringente Benutzung sind zwei Doppelseiten komplett leer geblieben (12v/13r, 21v/22r)[25] und eine Zeichnung steht auf dem Kopf (36v).

---

[24] Achenbach 2007, S. 24f., Kat. Nr. U2.
[25] Diese Doppelseiten werden zur Wiedergabe des kompletten Eindrucks ebenfalls abgebildet.

Angeregt durch ihren Lehrer Wilhelm Schadow machen sich Eduard Bendemann, Julius Hübner, Carl Ferdinand Sohn und Theodor Hildebrandt im Herbst 1829 auf nach Italien, wo sie bis 1831 verweilen.[26] Für Julius Hübner und Pauline Bendemann, die am 21. Mai 1829 geheiratet hatten, ist die Fahrt nach Italien zugleich die Hochzeitsreise, auf der sie in Mailand mit Paulines (und Eduards) Eltern Anton und Fanny Bendemann zusammentreffen und gemeinsam über Genua und Florenz nach Rom weiterreisen. Die gesamte Familie wohnt in einem Haus an der Piazza del Popolo, das viele Deutsche besuchten und das durch die Gastfreundschaft der Familie unter dem Namen „Casa-Bendemann-Hübner" bekannt ist. Im September 1830 kommt auch der Lehrer Wilhelm Schadow mit seiner Familie nach Italien, um erneut das Land zu bereisen; den Winter 1830/31 verbringt man gemeinsam in Rom. Bereichert wird die Gemeinschaft vor allem durch die neue freundschaftliche Beziehung zu dem Komponisten Felix Mendelssohn Bartholdy.[27] Dieser berichtet seinen Schwestern Fanny und Rebecka am 22. November 1830: „Mit Bendemanns u. Hübners u. den jungen Malern lebe ich lustig u. froh, es ist eine muntere Nation, (Herr Gott, eben kommen sie alle angerückt, Schadow an der Spitze [...])."[28]

Über den gesamten Italienaufenthalt sind wir vor allem durch das „Familienbuch" sowie das italienische Reisetagebuch von Julius Hübner, enger Freund und Schwager Eduard Bendemanns, unterrichtet.[29] Vom 14. November 1829 bis Mai 1831 bleibt die Familie hauptsächlich in Rom. Julius Hübners Sohn Emil (1834-1901) erinnert sich an das gemeinsame Leben in der ewigen Stadt:

> „Am 14. November 1829, dem Geburtstag der Großmutter, trafen sie alle wohlbehalten in Rom ein, bei mildem, trübem Wetter. Der alte General von Lepel, Adjutant des in Rom lebenden Prinzen Heinrich von Preußen, vermietete ihnen die Hälfte seiner großen Wohnung in der Via del Babuino, gleich links von der Piazza del Popolo. [...] Hier richtete sich die Familie häuslich ein. Antoine, der Reisediener der Großeltern, vortrefflich, so lange er nüchtern war, und die höchst ungeschickte Berliner Zofe besorgten die Bedienung. Die Mahlzeiten brachte ein Facchino in einem auf dem Kopf getragenen großen Korb aus einer nahen Trattoria. Nach kurzer Zeit trafen die Brüder Emil und Eduard [Bendemann], Wilhelm Schadow und Frau aus Düsseldorf nebst Sohn und Hildebrandt in Rom ein, und es entwickelte sich ein reges gesellschaftliches Leben. Nähere Beziehungen zu dem Hause Bunsen, des damaligen preußischen Gesandten beim Papst, wurden eher gemieden als gesucht, weil man sich selbst genug war und jeden Zwang verwünschte. Auch der eigentliche Künstlerkreis blieb ihnen fern, obgleich Thorwaldsen zuweil gern erschien und sich feiern ließ. Desto häufiger erschien Felix Mendelssohn und spielte ihnen Beethovens Ouvertüre zum Coriolan in einer freien Klavierbearbeitung vor, die alle entzückte, und aus seinen eigenen Kompositionen. Seine Studien der alten Musik Palestrinas trieb er mit einem feinen italienischen Kenner, dem Abbate Santini, der bald ein Hausfreund in casa Bendemann wurde. Mein Vater hat ein reizvolles Bildnis von ihm gezeichnet. Ihn, den nüchternen Italiener, erstaunte die stets reich besetzte Tafel und der gute Appetit im Hause: in casa Bendemann sempre si mangia e si beve war sein oft zitierter Ausspruch. Damals passierte unter anderem, daß der Großvater dem Maler Schlesinger aus Frankfurt am Main, der zum ersten Mal ins Haus kam, die Anwesenden ganz harmlos also vorstellte: ‚mein ältester Sohn, mein jüngster Sohn, mein Schwiegersohn, Herr Mendelssohn, Herr Sohn'. Das laute Lachen der Anwesenden machte den Gast so verdutzt, daß er den Scherz für beabsichtigt hielt."[30]

Während das Ehepaar Hübner – Julius und Pauline – vom 12. Mai bis zum 20. Juni 1831 auf der Rückreise von Rom nach Berlin Aufenthalte in Siena, Florenz, Bologna, Padua und Venedig einlegt[31], macht sich Wilhelm Schadow mit seinen Schülern und Felix Mendelssohn Bartholdy auf den Weg nach Rom und Neapel. Zwischen dem 10. und 15. Mai 1831 fährt man über Sorrent, Amalfi und Salerno nach Paestum.[32] Die Familie Schadow tritt am 16. Mai die Rückreise an, aber die „vier jungen Männer" bleiben noch in Neapel und reisen von dort nach Ischia und Capri. Mendelssohn berichtet hierüber seinen Schwestern Fanny und Rebecka:

> „[…] in Corpore heißt die Reisegesellschaft nach den Inseln, die aus Eduard Bendemann, einem netten jungen Maler mit Schnurrbart u. Strohhut, sonst nur Edechen genannt, ferne aus Th. Hildebrand[t] […] endlich aus Carl Sohn u. Felix Mendelssohn Bartholdy bestand."[33]

---

26 Monschau-Schmittmann 1991, S. 34-45.
27 Krey 2003, S. 34.
28 Sutermeister 1958, S. 74.
29 Monschau-Schmittmann 1991, S. 13-15 sowie S. 36-45.
30 Handschriftlich überlieferter Bericht von Emil Hübner über seine Eltern Julius Hübner und Pauline, geb. Bendemann, sowie Großeltern Anton Heinrich und Fanny Bendemann, redigiert und abgeschrieben von Emils Sohn Rudolf Hübner (1864-1945). Für die Vermittlung dieser Quelle danken wir herzlich Herrn Prof. Dr. Friedrich Smend, Göttingen.
31 Monschau-Schmittmann 1991, S. 42f.
32 Krey 2003, S. 34f.
33 Felix Mendelssohn Bartholdy am 6. Juni 1831 an seine Schwestern Fanny und Rebecka, in: Sutermeister 1958, S. 153.

Mendelssohn berichtet auch über das gemeinsame Zeichnen auf der Reise:

> „Unter dem Bogen war man nun vor Regen geschützt, da setzten wir uns alle viere hin u. zeichneten den ganzen lieben Tag lang uns den Hof ab, so zierlich es gehen wollte; ich habe mich überhaupt nicht genirt, sondern immer mitgezeichnet u. glaube etwas profitirt zu haben.“[34]

Im Juli 1831 ist Bendemann in den Albaner Bergen unterwegs. Zwischen dem 5. und 17. Juli lässt sich die Reiseroute durch Zeichnungen und Eintragungen im Skizzenbuch, das sich heute in der Akademie der Künste in Berlin befindet, rekonstruieren.[35] Das Göttinger Skizzenbuch beginnt er am 20. August in Florenz, es zeigt demnach Zeichnungen aus der Zeit danach, vermutlich Stationen von der Rückreise nach Deutschland. Der Annahme Kreys, Bendemann sei gemeinsam mit Sohn und Hildebrandt spätestens im August 1831 wieder nach Berlin zurückgekehrt[36], muss an dieser Stelle widersprochen werden, denn die Zeichnungen und Notizen im Göttinger Skizzenbuch bezeugen seinen Aufenthalt zwischen 20. August und 5. September in Italien.

Auf der letzten Seite (44r und hinterer Innendeckel) schreibt Bendemann skizzenhaft seine Reiseroute vom 2. bis 5. September nieder: Am 2. September fährt er von Venedig (3r, 7r, 9r, 10r, 11r, 14r) nach Verona, wo er auch am 3. September Besichtigungen vornimmt. Da Padua auf dem Weg von Venedig nach Verona liegt, darf man annehmen, dass die beiden Skizzen 4r und 6r am 3. September auf der Durchreise entstanden. Am 4. September geht es weiter nach Mantua (5r), am 5. September zurück nach Verona. Bendemann hält sich nachweislich am 20. August in Florenz auf (1r und 41v), weshalb es wahrscheinlich ist, dass die Studie in Bologna (5r) auf der Fahrt nach Norden zwischen 20. August und 1. September angefertigt wurde. Zwischen dem 20. August und dem 1. September wird Bendemann einen Ausflug Richtung Westen nach Pisa unternommen haben (42r).

Die letzten Zeichnungen der ersten Lage sind vielleicht auf der Rückreise nach Deutschland in Österreich oder Süddeutschland entstanden, denn für diese Gegenden sind die eisernen Grabkreuze und die Tracht der davor knienden Frau auf 17r eher typisch als für Italien oder Norddeutschland. Dasselbe gilt für die Gebirgslandschaft (15v/16r), das Gehöft (18r) sowie die Frau in ländlicher Tracht (20r).

Die Zeichnungen der mittleren Lage entstanden zum größten Teil auf einer Harzreise, die Bendemann im September 1832 unternommen hat (vgl. 25r mit entsprechender Bezeichnung). Die meisten Zeichnungen macht er im Dom zu Halberstadt (27r, 28r, 29r, 30r), in Wernigerode zeichnet er das Rathaus (21r) und Personen in typischer Tracht (23r), in Herzberg interessiert ihn das Schloss (25r). Die drei zwischen diesen Studien liegenden Hügel- und Felsskizzen (24r, 26r, 26v) zeigen vermutlich die Landschaft im Harzgebirge.

Auf 40v und 41r zeichnet Bendemann Figurenstudien zu Goethes *Götz von Berlichingen*. Das Thema wird ihn mehr als 20 Jahre später erneut beschäftigen, denn 1854 erscheinen 10 Holzschnitte zur J.W. von Goethes Götz von Berlichingen, die nach seinen Zeichnungen angefertigt wurden.[37]

Die weitaus bedeutendste und interessanteste Zeichnung der letzten Lage ist die Entwurfsskizze zu dem Gemälde *Gefangene Juden in Babylon*. Es scheint fraglich, ob diese Skizze wirklich in Italien oder doch vielleicht in Deutschland angefertigt wurde, folgt sie doch hinter den Skizzen eines eher deutsch anmutenden gotischem Maßwerkfensters (39r) und zwei Studien von einer Reise nach Oberwesel (36v, 37v). Da jedoch bereits zwei Gewandskizzen in dem erwähnten Skizzenbuch in der Berliner Akademie der Künste identifiziert werden konnten und sich in der hinteren Lage weitere Zeichnungen aus Italien (41v, 42r) befinden, darf man davon ausgehen, dass Bendemann sich mit dem Entwurf wirklich bereits während der Italienreise beschäftigt hat. [38]

---

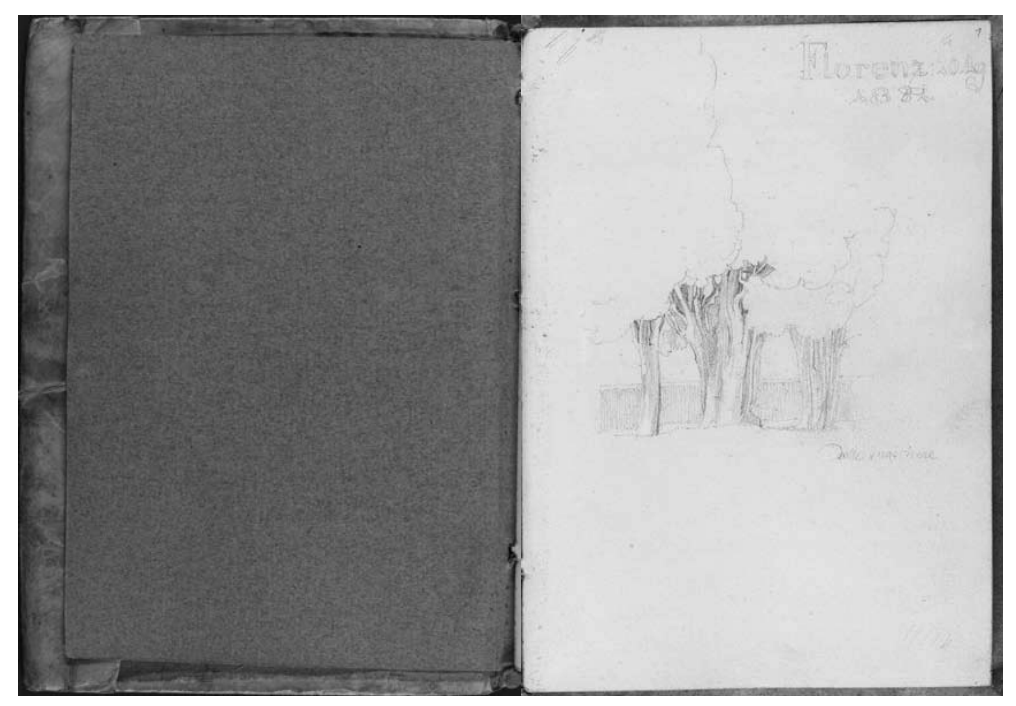
34 Zitiert nach ebd., S. 155.

35 Achenbach 2007, S. 24f., Kat. Nr. U2.

36 Krey 2003, S. 35, Anm. 70.

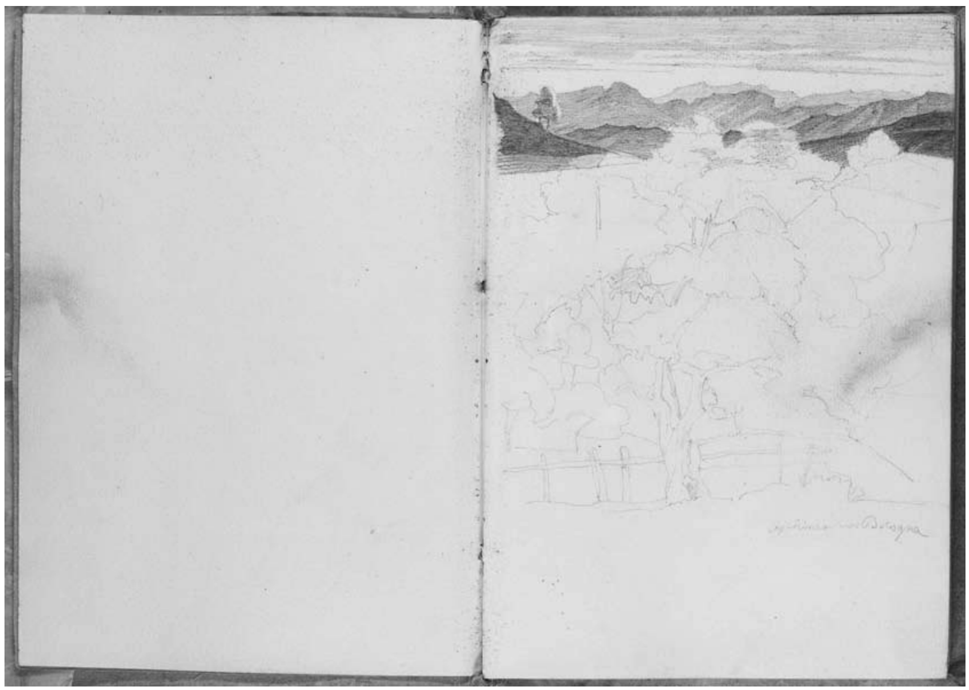
37 Achenbach 2007, S. 79, Kat. Nr. D 19.

38 Ebd., S. 25, U2, Krey 2003, S. 98, Anm. 64.: „Die im Juli angefertigten Zeichnungen geben zumeist Motive aus Rom und Umgebung wieder. Darunter befinden sich aber auch zwei Gewandstudien, die der Entstehung der Gefangenen Juden zuzuordnen sind. Während die eine Skizze das Kopftuch der Mutterfigur vorbereitet, entwickelt die andere den Faltenwurf an der Beinpartie des Harfners. Siehe S. 51 u. 53. In: Bendemann, Eduard. Skizzenbuch mit Zeichnungen von der 1. Italienreise Juli [1831], Inv. Nr. HZ 2506, Kunstsammlung, Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin.“



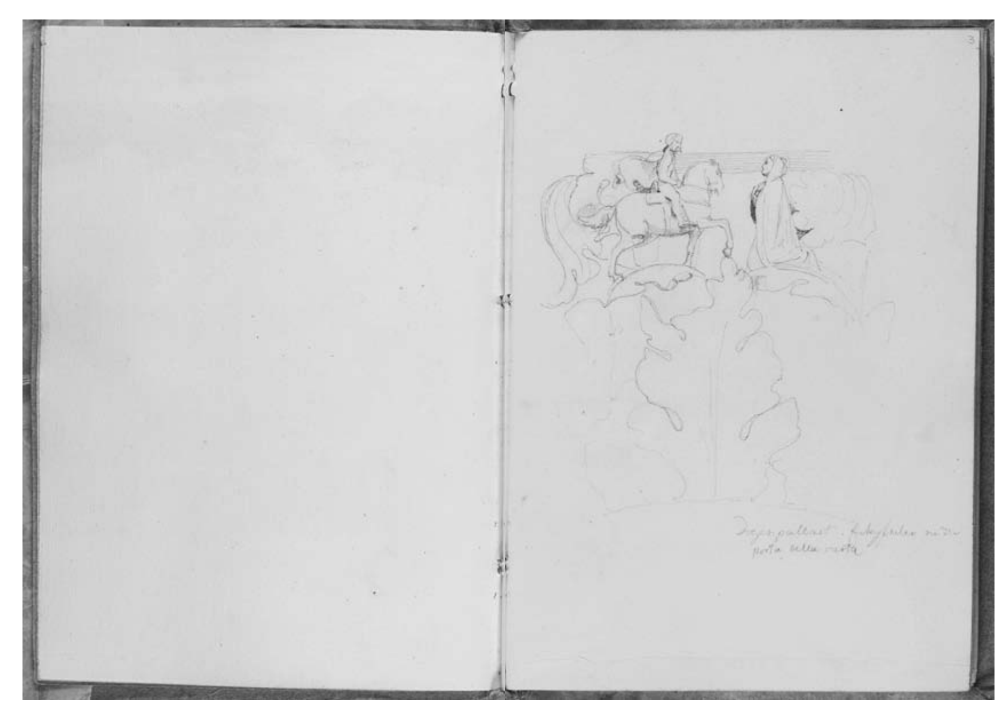
Nr. 58: Inv. Nr. 1977/103-Vordere Umschlaginnenseite

Nr. 58-1r: Inv. Nr. 1977/103-1 recto: Studien von drei Bäumen vor einer Mauer
Bleistift,
bez. oben rechts: „Florenz: 20 Aug / 1831"
und unter der Skizze „delle maschere"



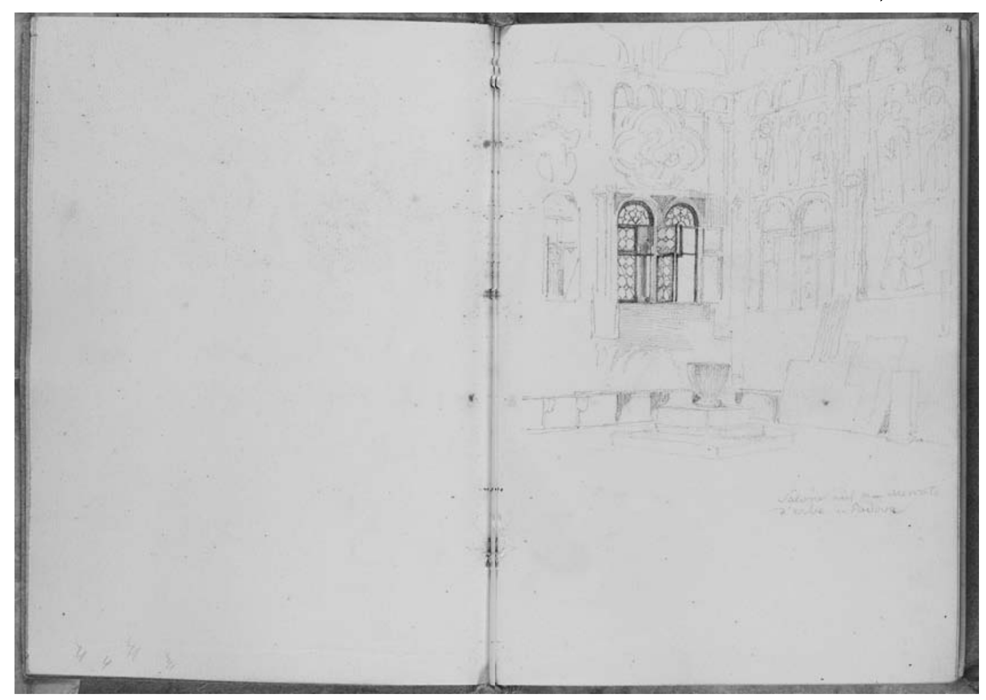
Nr. 58-1v: Inv. Nr. 1977/103-1 verso

Nr. 58-2r: Inv. Nr. 1977/103-2 recto: Studie einer Berglandschaft mit Bäumen und Zaun im Vordergrund
Bleistift,
bez.: „Apen[n]inen vor Bologna"



Nr. 58-2v: Inv. Nr. 1977/103-2 verso

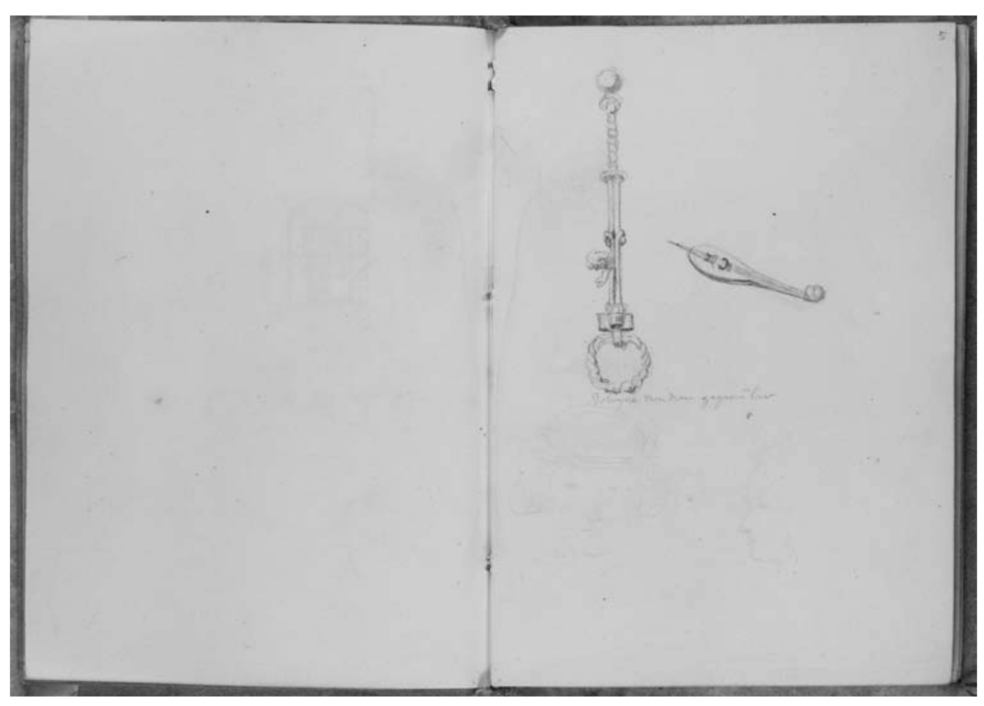
Nr. 58-3r: Inv. Nr. 1977/103-3 recto: Studie nach einer Kleinplastik mit Reiter und kniender Figur am Dogenpalast in Venedig
Bleistift,
bez.: „Dogenpallast […] an der / porta della carta“, Kapitell mit der Darstellung der Szene „Traiano rende giustizia alla vedova“ (vgl. Franzoni 1990, S. 135, Abb. 80)



Nr. 58-3v: Inv. Nr. 1977/103-3 verso

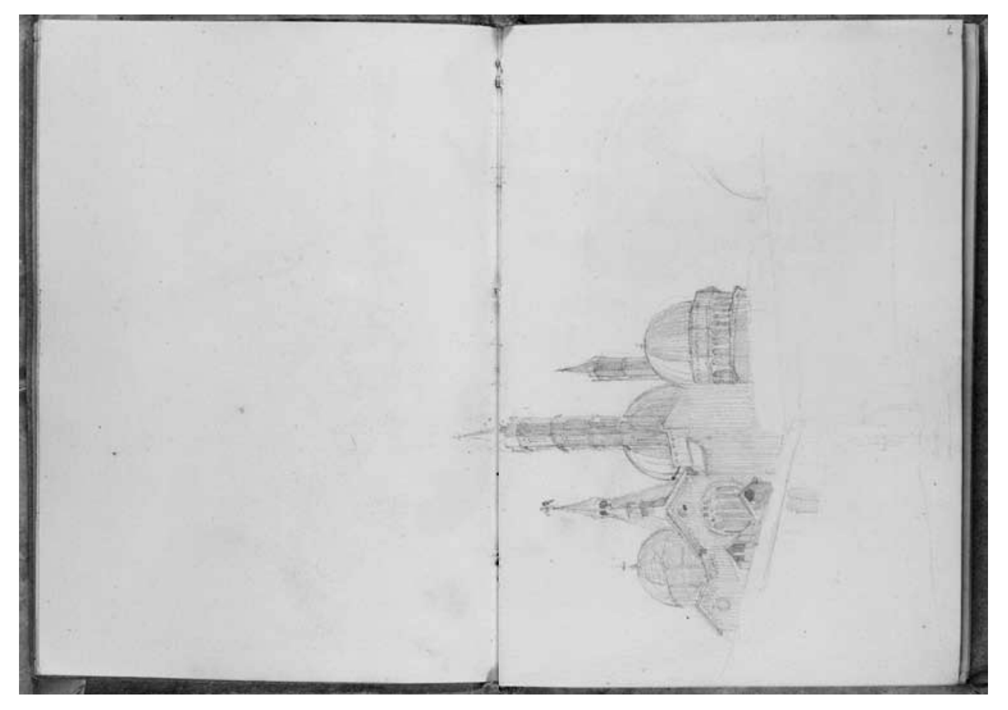
Nr. 58-4r: Inv. Nr. 1977/103-4 recto: Studie des Rats- und Gerichtssaales im Palazzo della Ragione in Padua
Bleistift,
bez.: „Salone auf dem „Mercato d´erbe in

Padova“
Die Studie zeigt das Interieur des Rats- und Gerichtssaales des Palazzo della Ragione in Padua.



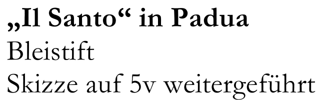
Nr. 58-4v: Inv. Nr. 1977/103-4 verso

Nr. 58-5r: Inv. Nr. 1977/103-5 recto: Bleistift,
bez.: „Bologna […] gegenüber“
Studien einer Mandoline und eines Stabes, darunter zwei blass skizzierte Gesichter. Inliegend an dieser Stelle ein getrocknetes vierblättriges Kleeblatt, ein Blatt abgebrochen, aber einzeln erhalten.

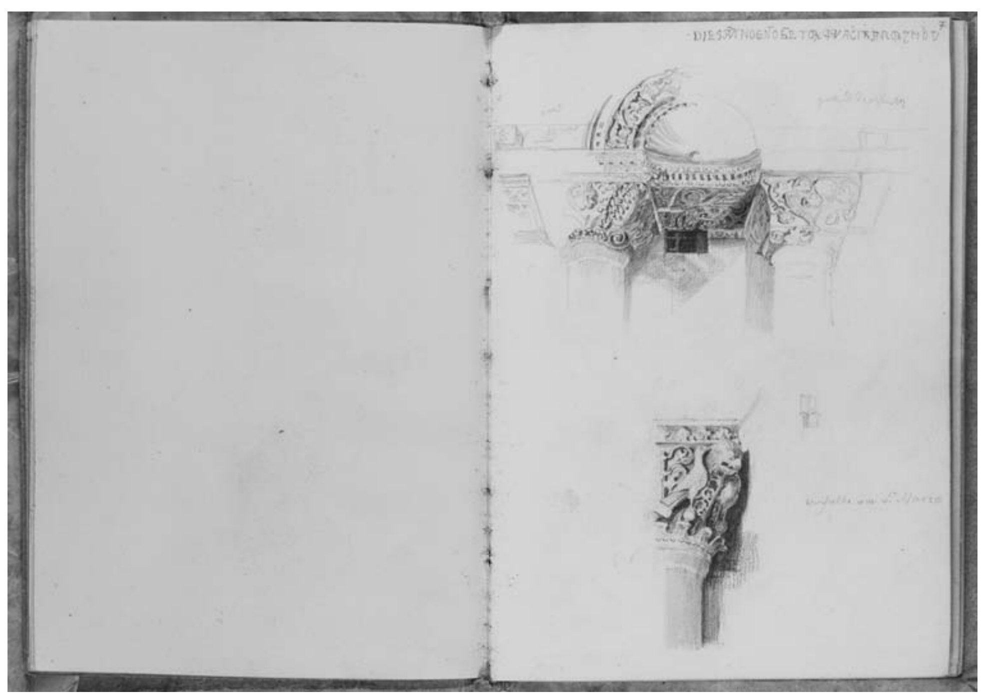


Nr. 58-5v: Inv. Nr. 1977/103-5 verso

Nr. 58-6r: Inv. Nr. 1977/103-6 recto: Studie der Kuppeln und Türme von



„Il Santo“ in Padua
Bleistift
Skizze auf 5v weitergeführt



Nr. 58-6v: Inv. Nr. 1977/103-6 verso

Nr. 58-7r: Inv. Nr. 1977/103-7 recto: Studien einer Rundbogennische sowie eines Kapitells
Bleistift,
bez.: „DIESANNOGNOhETRqquAGITAANNORetMOU“ (fehlerhafte und lückenhafte Datierungsinschrift).
Studien von einer Rundbogennische oben, daneben bez.: „ griech[ische] Kapelle“ sowie links über Gebälk „gold“, „grün“, „gold“ und einem Kapitell unten, daneben bez.: „Vorhalle von S. Marco“ aus San Marco in Venedig
– siehe Farbtafel XIa



Nr. 58-7v: Inv. Nr. 1977/103-7 verso

Nr. 58-8r: Inv. Nr. 1977/103-8 recto:

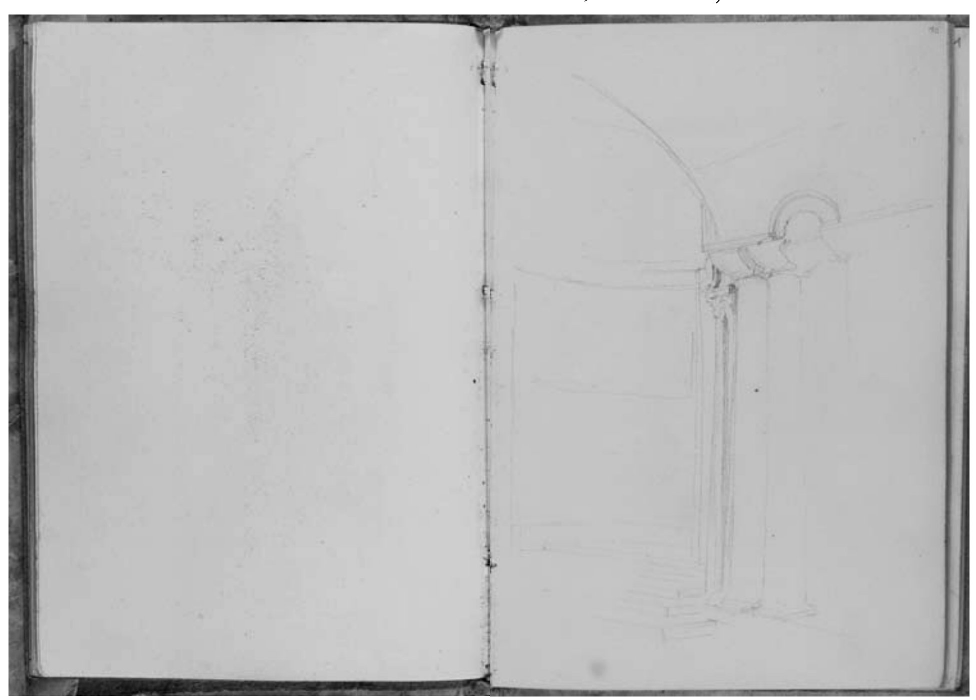
Fünf Kopfstudien
Bleistift,
bez.: „meißtens roth oder weiß. Kappen mit blauen oder violetten Kragen / braunrothes, od. violettes Tuch was wie Turban umgebunden. Weiß u. violett. roth u. brroth."
Kopfstudien einer Frau, einer Frau mit Kind, sowie zwei verschiedene Ansichten eines bärtigen Mannes



Nr. 58-8v: Inv. Nr. 1977/103-8 verso

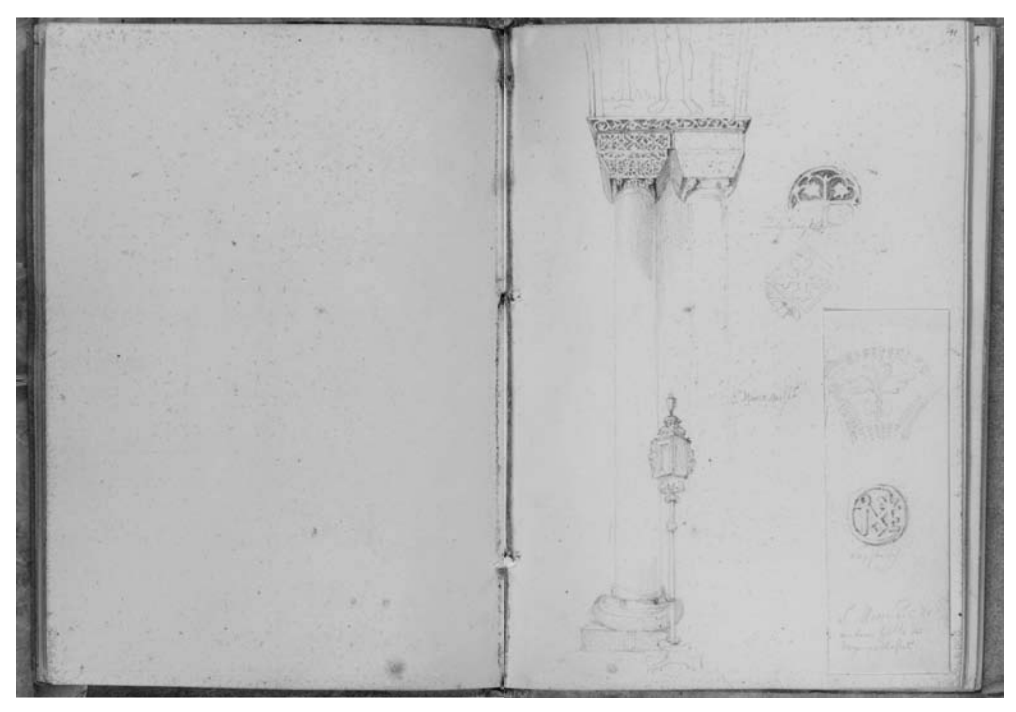
Nr. 58-9r: Inv. Nr. 1977/103-9 recto: Studie des „Stuhls des heiligen Markus" in der Schatzkammer von San Marco, Venedig

Bleistift,
bez.: „Battistero v. S. Marco / ein griechischer Stuhl aus Constant:“ Die Zeichnung zeigt den aus dem 6. Jh. stammenden Stuhl des heiligen Markus, der sich in der Schatzkammer von San Marco befindet (vgl. Hellenkemper 1984, Nr. 7, S. 106-114)



Nr. 58-9v: Inv. Nr. 1977/103-9 verso

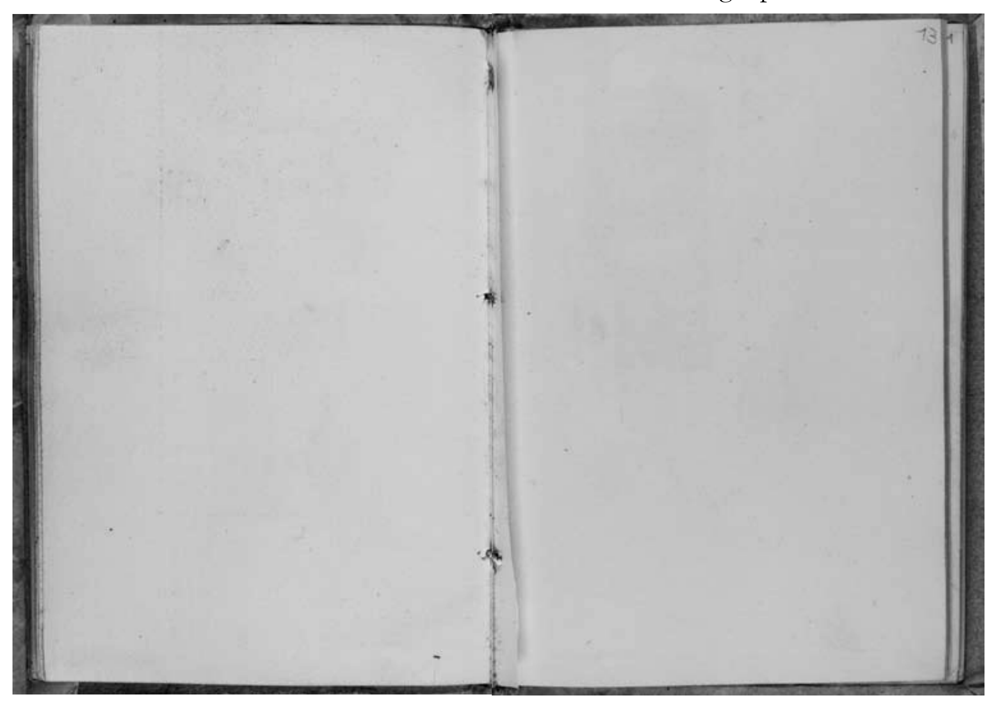
Nr. 58-10r: Inv. Nr. 1977/103-10 recto: Blick in die Vorhalle von San Marco in Venedig
Bleistift



Nr. 58-10v: Inv. Nr. 1977/103-10 verso

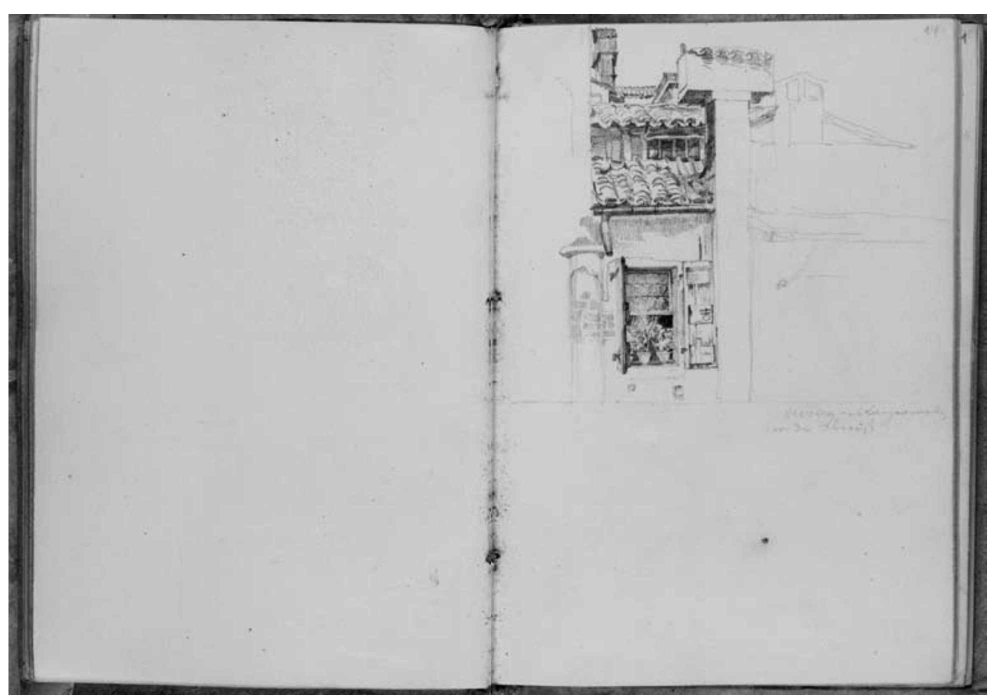
Nr. 58-11r: Inv. Nr. 1977/103-11 recto: Architektur- und Detailstudien
Bleistift

Studie von byzantinischen Säulen und Detailstudien zu den Kapitellen sowie einer Laterne, bez.: „S. Marco […]“. Auf einem hochformatigen, rechts eingeklebten Zettel Skizze eines syrischen Schriftzeichens von einem Spolienpfeiler.
Bez.: „[..]stühl“ sowie „S.Marco aus der unteren Halle des Dogenpalastes“



Nr. 58-11v: Inv. Nr. 1977/103-11 verso

Nr. 58-13r: Inv. Nr. 1977/103-13 recto



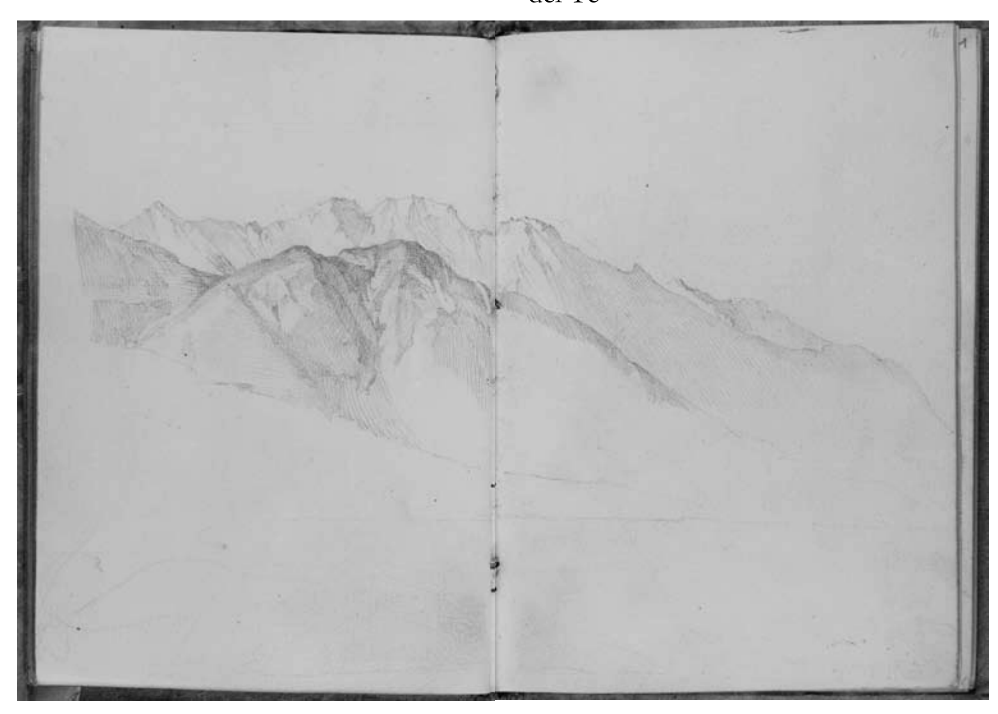
Nr. 58-13v: Inv. Nr. 1977/103-13 verso

Nr. 58-14r: Inv. Nr. 1977/103-14 recto: Skizze einer verfallenen Hausfassade
Bleistift,
bez.: „Venedig und […] vor dem Abriß“



Nr. 58-14v: Inv. Nr. 1977/103-14 verso

Nr. 58-15r: Inv. Nr. 1977/103-15 recto: Skizze einer sitzenden Frau
Bleistift
Querformat, bez. unter der Skizze: „Palazzo del Te“



Nr. 58-15v: Inv. Nr. 1977/103-15 verso: Gebirgslandschaft
Bleistift
Skizze auf 16 recto weitergeführt

Nr. 58-16r: Inv. Nr. 1977/103-16 recto: Gebirgslandschaft
Bleistift
Skizze auf 15 verso weitergeführt



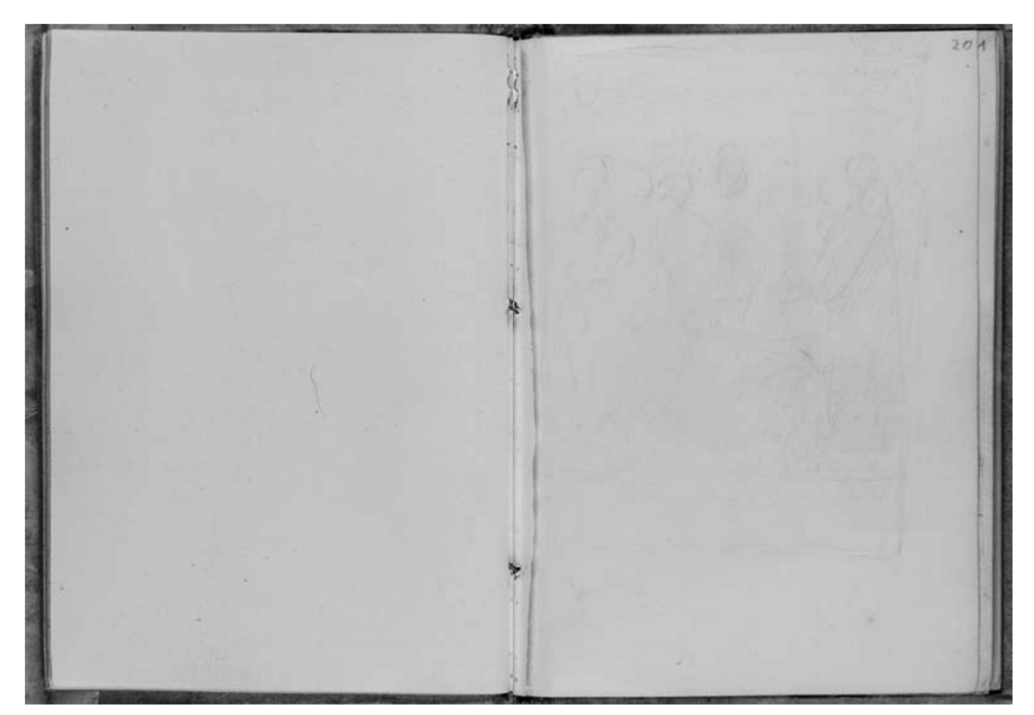
Nr. 58-16v: Inv. Nr. 1977/103-16 verso

Nr. 58-17r: Inv. Nr. 1977/103-17 recto: Kniende Frau an einem Grabkreuz
Bleistift



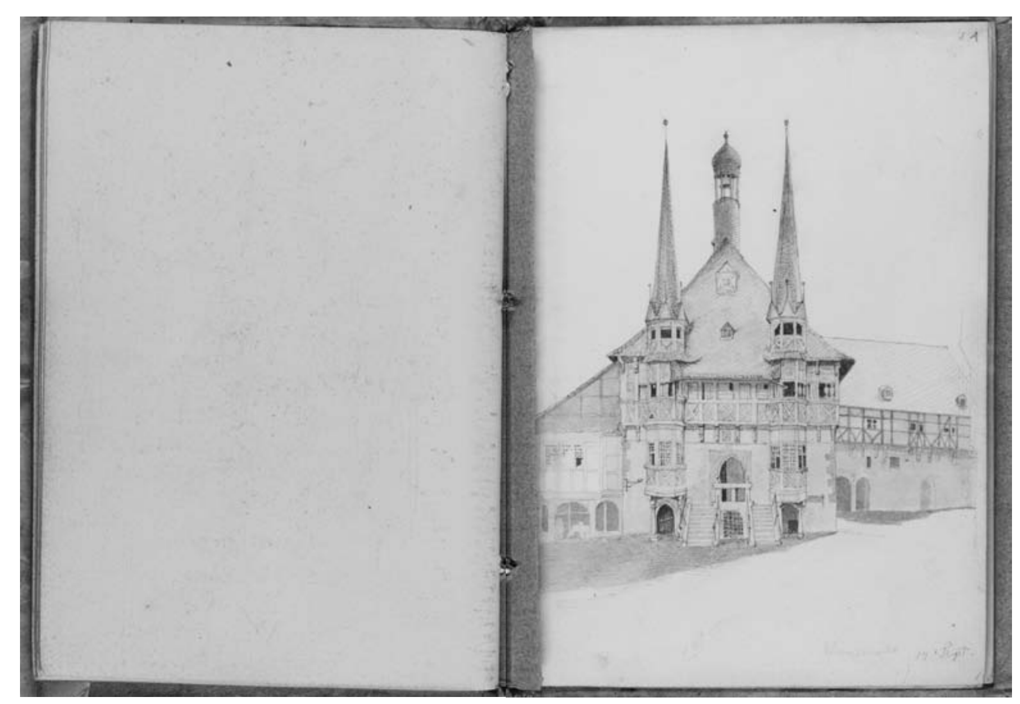
Nr. 58-17v: Inv. Nr. 1977/103-17 verso

Nr. 58-18r: Inv. Nr. 1977/103-18 recto: Skizze eines im Tal liegenden Gehöfts
Bleistift



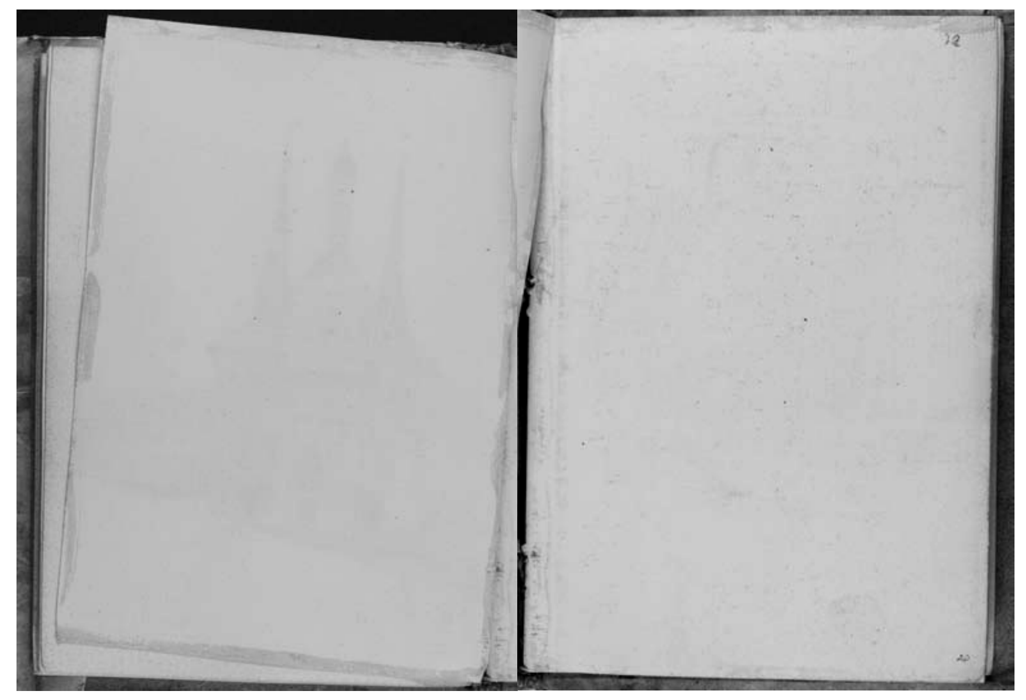
Nr. 58-18v: Inv. Nr. 1977/103-18 verso

Nr. 58-20r: Inv. Nr. 1977/103-20 recto: Blasse Skizze einer im Halbkreis stehenden Frauengruppe in ländlicher Tracht
Bleistift



Nr. 58-20v: Inv. Nr. 1977/103-20 verso

Nr. 58-21r: Inv. Nr. 1977/103-21 recto: Ansicht des Rathauses von Wernigerode
Bleistift, grau laviert, bez. darunter: „Wernigerode“ (sehr blaß) sowie „14. Sept.“ – siehe Farbtafel XIb



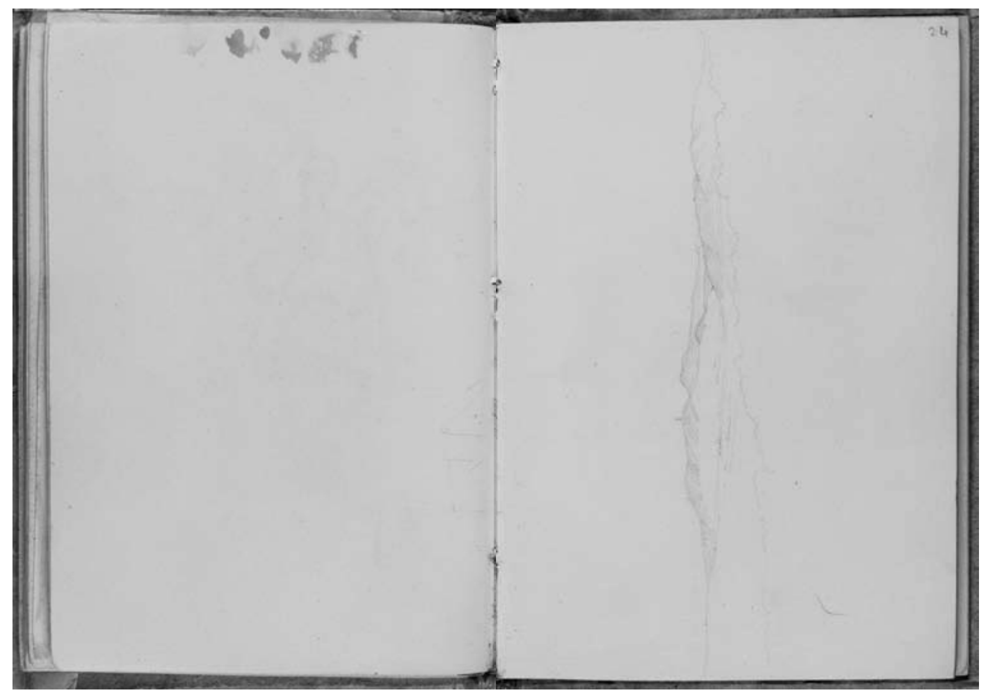
Nr. 58-21v: Inv. Nr. 1977/103-21 verso

Nr. 58-22r: Inv. Nr. 1977/103-22 recto



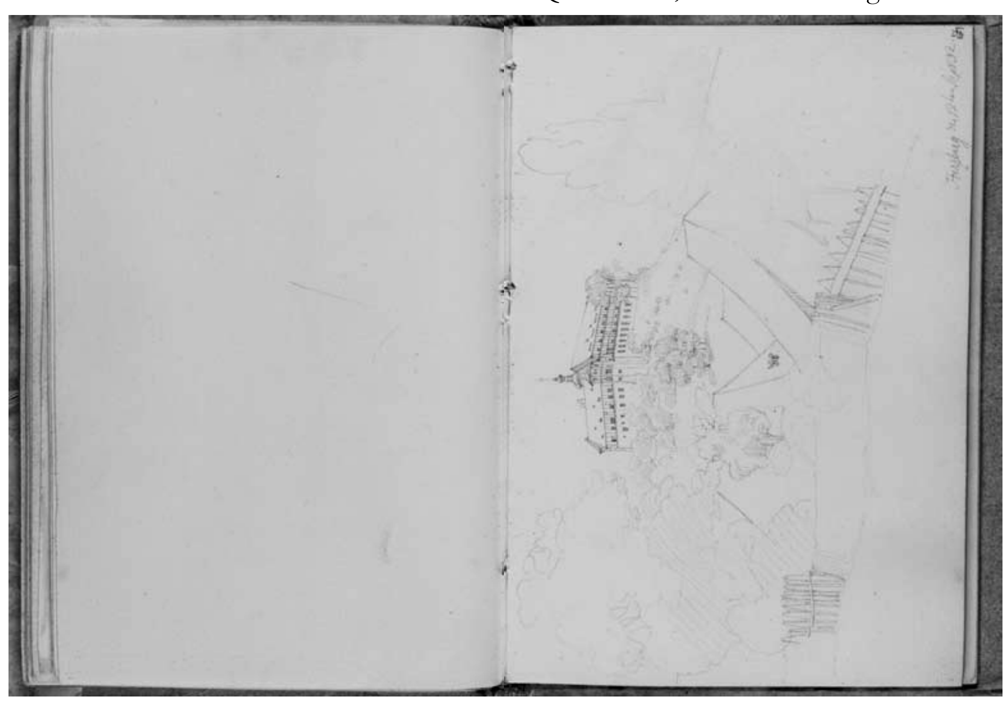
Nr. 58-22v: Inv. Nr. 1977/103-22 verso: Kopf- und Figurenstudien
Bleistift
Skizzen von Frauenköpfen mit Hauben im Profil; Skizzen von zwei stehenden Frauen in Tracht, eine davon mit einem Kind auf dem Arm

Nr. 58-23r: Inv. Nr. 1977/103-23 recto: Kopf- und Figurenstudien
Bleistift
Studie einer Frau in Wernigeröder Tracht; Detailstudie eines Frauenkopfes im Profil mit Haube,
bez.: „blau mit weißen Lilien“, „gelblich rothe Mütze“, darunter „blau und weiß“



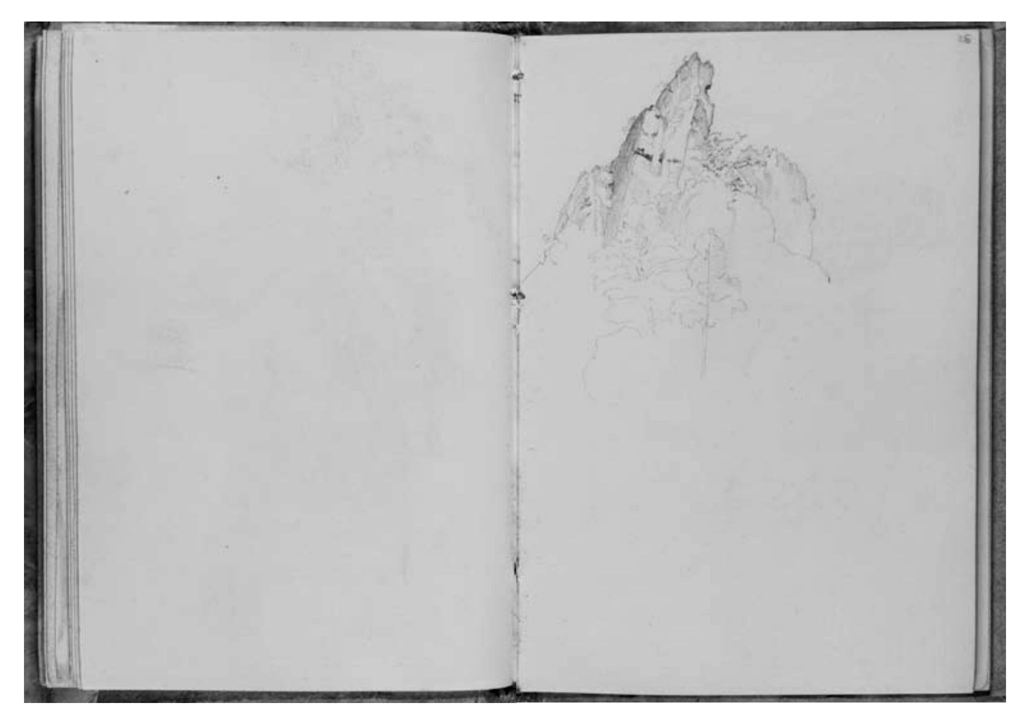
Nr. 58-23v: Inv. Nr. 1977/103-23 verso

Nr. 58-24r: Inv. Nr. 1977/103-24 recto: Hügellandschaft
Bleistift
Querformat, Skizze einer Hügellandschaft



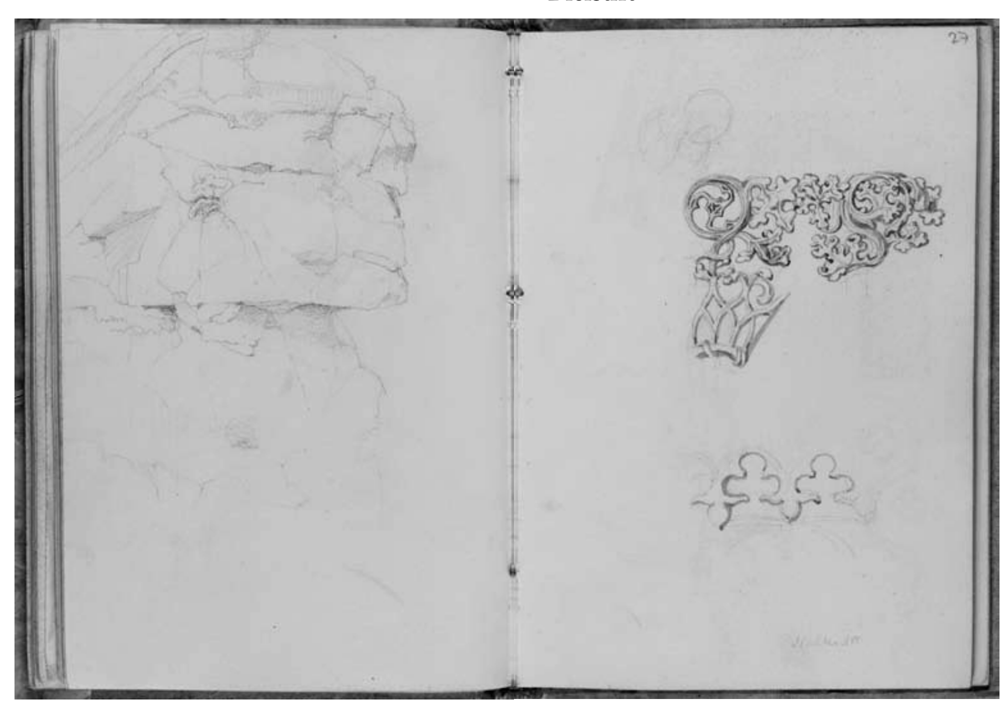
Nr. 58-24v: Inv. Nr. 1977/103-24 verso

Nr. 58-25r: Inv. Nr. 1977/103-25 recto: Skizze von Schloß Herzberg
Bleistift
Querformat, Skizze mit der Ansicht der Schlossanlage Herzberg am Harz, bez.: „Herzberg den 12ten Sept 32“



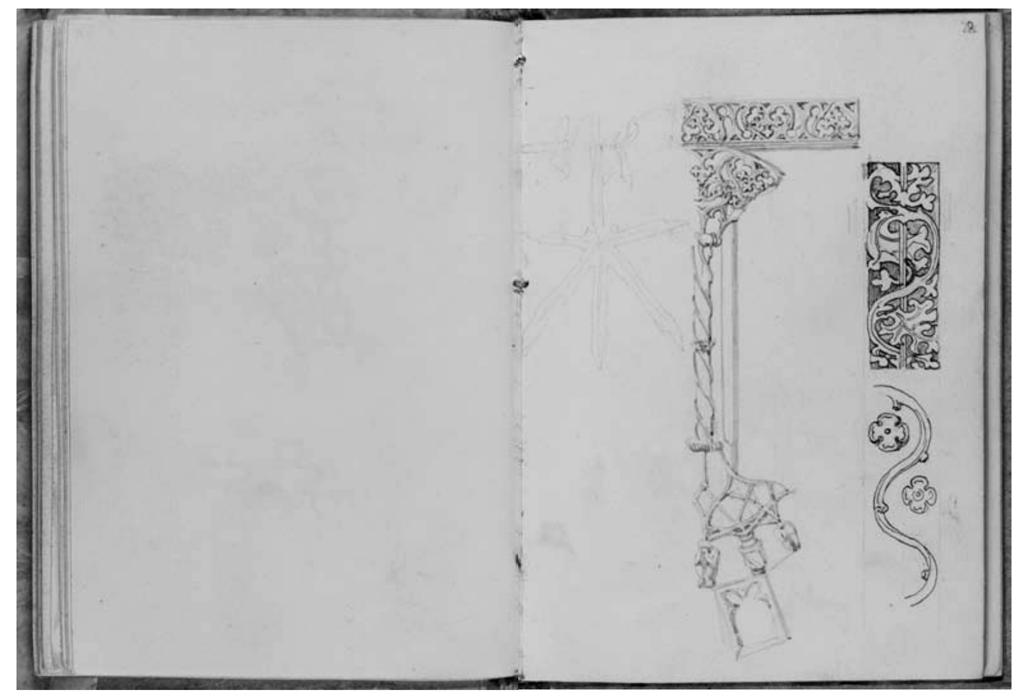
Nr. 58-25v: Inv. Nr. 1977/103-25 verso

Nr. 58-26r: Inv. Nr. 1977/103-26 recto: Studie eines Felsmassivs
Bleistift



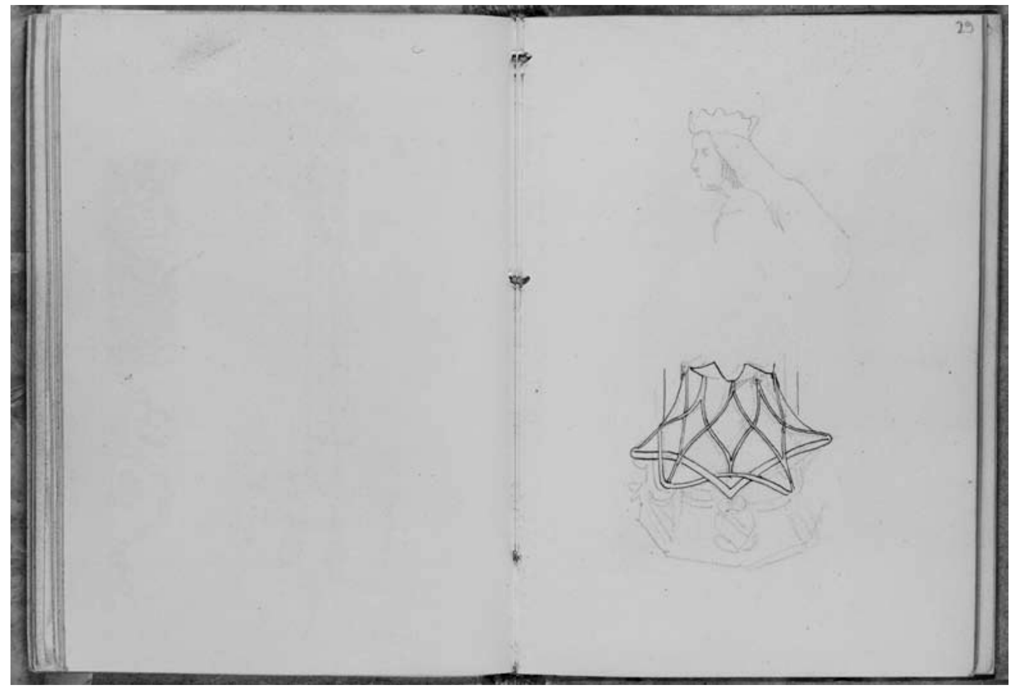
Nr. 58-26v: Inv. Nr. 1977/103-26 verso: Skizze einer Felswand
Bleistift

Nr. 58-27r: Inv. Nr. 1977/103-27 recto: Skizzen einer Säule und von Dreipassornamenten aus dem Halberstädter Dom
Bleistift, Tinte,
bez. unten rechts: „Halberstadt“



Nr. 58-27v: Inv. Nr. 1977/103-27 verso

Nr. 58-28r: Inv. Nr. 1977/103-28 recto: Studie einer Säule des Lettners im Halberstädter Dom
Bleistift, Tinte
Detailstudien der Rankenornamente
– siehe Farbtafel XIc



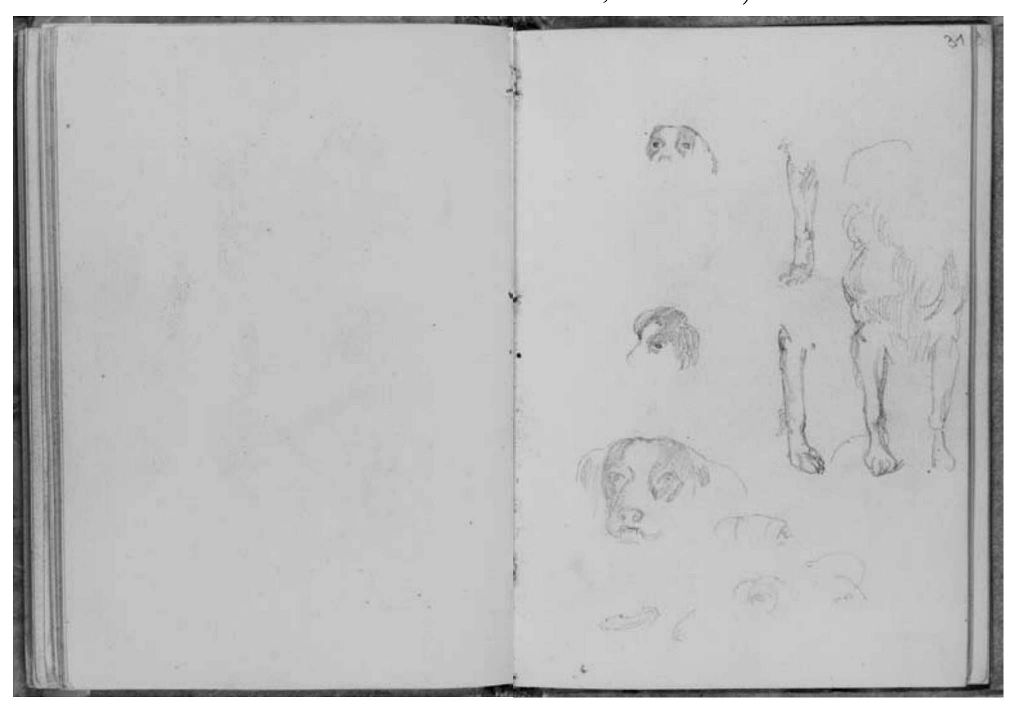
Nr. 58-28v: Inv. Nr. 1977/103-28 verso

Nr. 58-29r: Inv. Nr. 1977/103-29 recto: Kopf- und Architekturstudien
Bleistift, Tinte
Kopfstudie des Standbildes der heiligen Katharina aus dem nördlichen Seitenschiff des Halberstädter Doms (vgl. Flemming 1974, Abb. 106) und Skizze der Basis einer Säule im Halberstädter Dom.



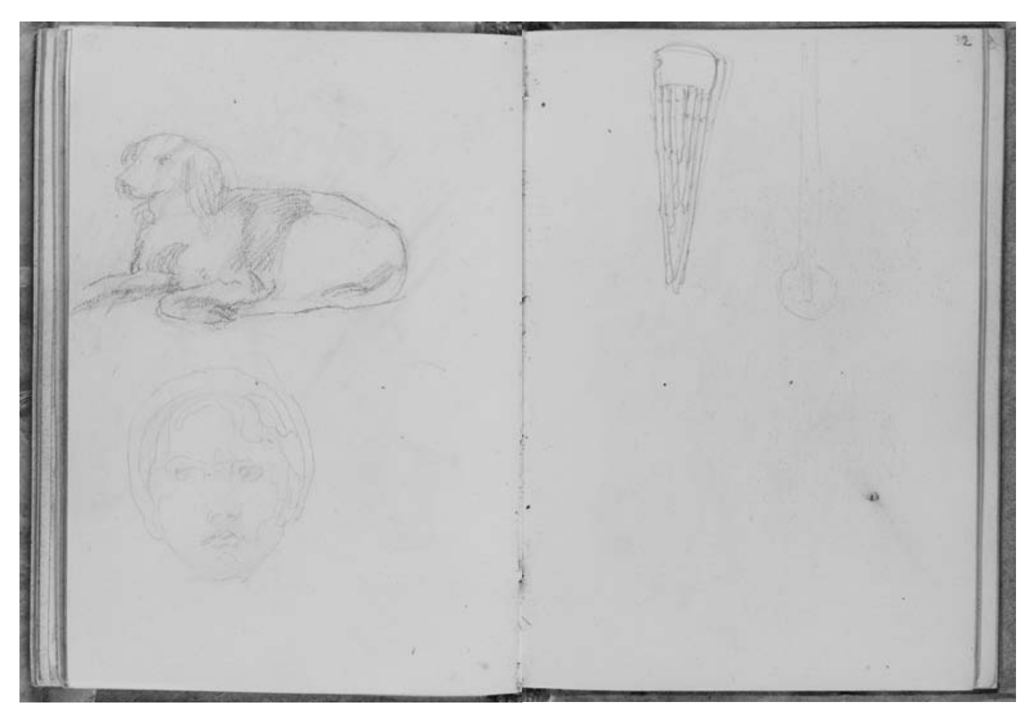
Nr. 58-29v: Inv. Nr. 1977/103-29 verso

Nr. 58-30r: Inv. Nr. 1977/103-30 recto: Skizze eines sitzenden Engels
Bleistift
Die sitzende Engelsfigur gehört zu der Gruppe von vier Trauernden auf dem Sarkophagrelief des Grabdenkmals für den Domprobst Johannes Semeca (gest. 1245) (vgl. Flemming 1974, Abb. 66-68).



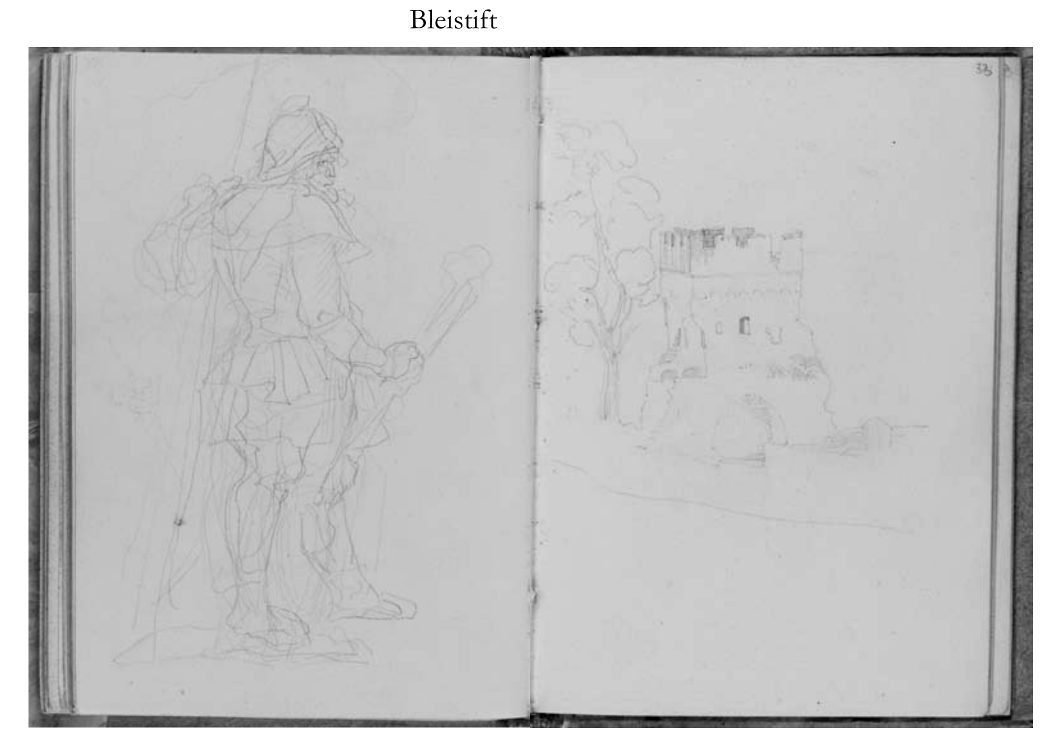
Nr. 58-30v: Inv. Nr. 1977/103-30 verso

Nr. 58-31r: Inv. Nr. 1977/103-31 recto: Detailskizzen zu einem Hund
Bleistift



Nr. 58-31v: Inv. Nr. 1977/103-31 verso: Skizze eines liegenden Hundes und Kopfstudie einer Frau
Bleistift

Nr. 58-32r: Inv. Nr. 1977/103-32 recto: Skizze eines Keiles sowie eines Löffels
Bleistift



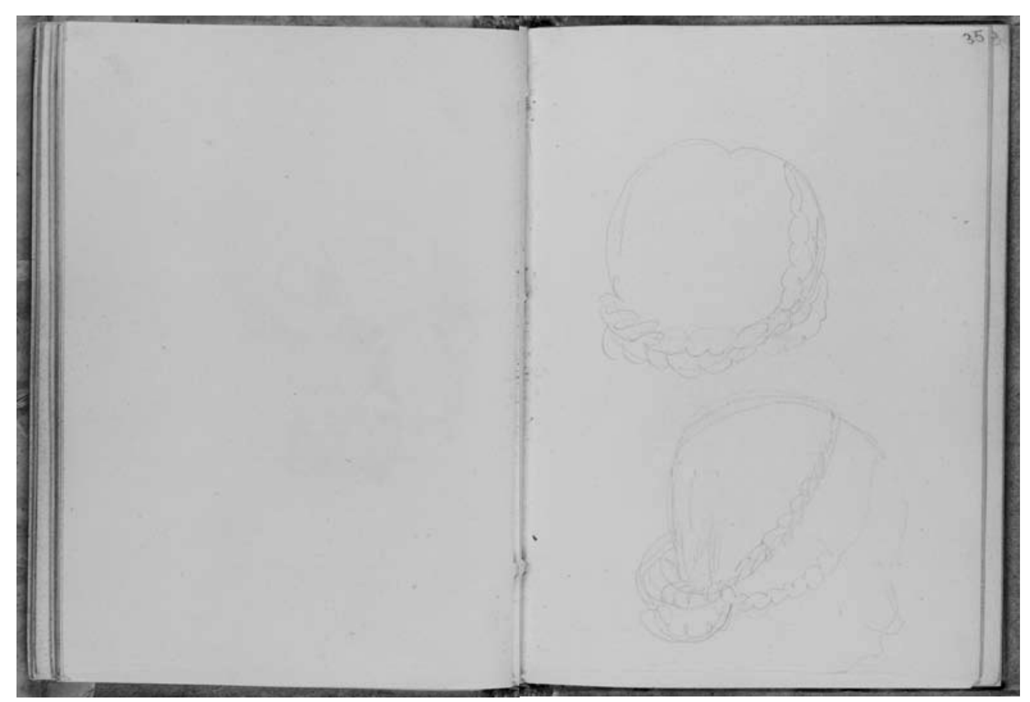
Nr. 58-32v: Inv. Nr. 1977/103-32 verso: Skizze eines Ritters mit Lanze und Speer im rechten Profil
Bleistift

Nr. 58-33r: Inv. Nr. 1977/103-33 recto: Skizze einer Burgruine
Bleistift



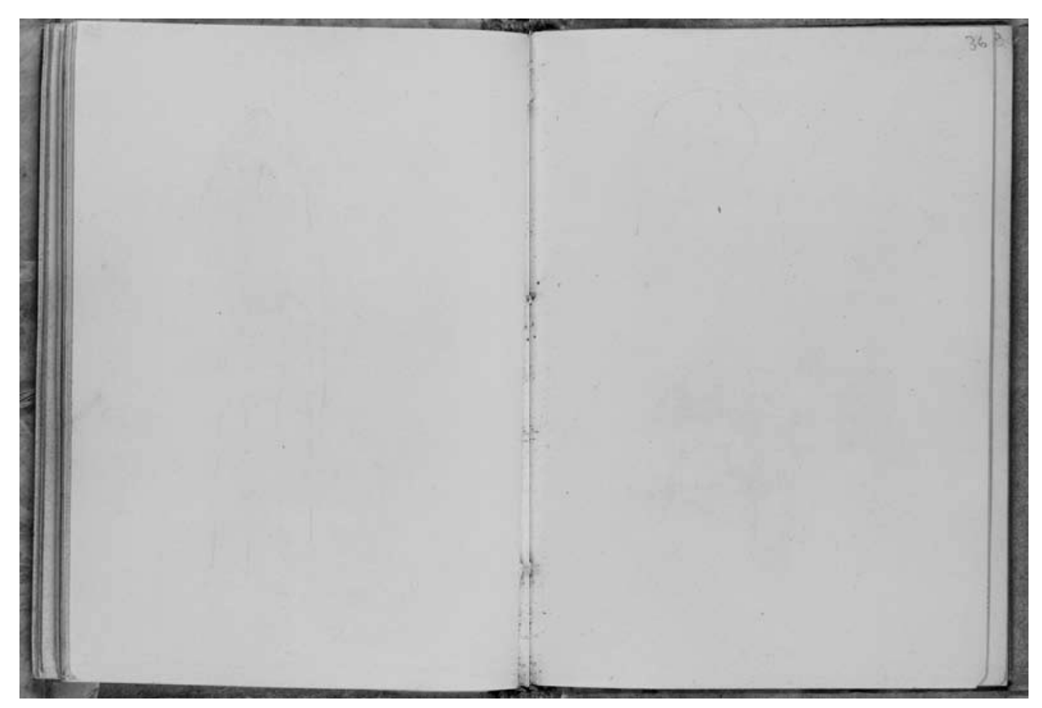
Nr. 58-33v: Inv. Nr. 1977/103-33 verso

Nr. 58-34r: Inv. Nr. 1977/103-34 recto: Anatomische Studie eines menschlichen Kopfes
Bleistift

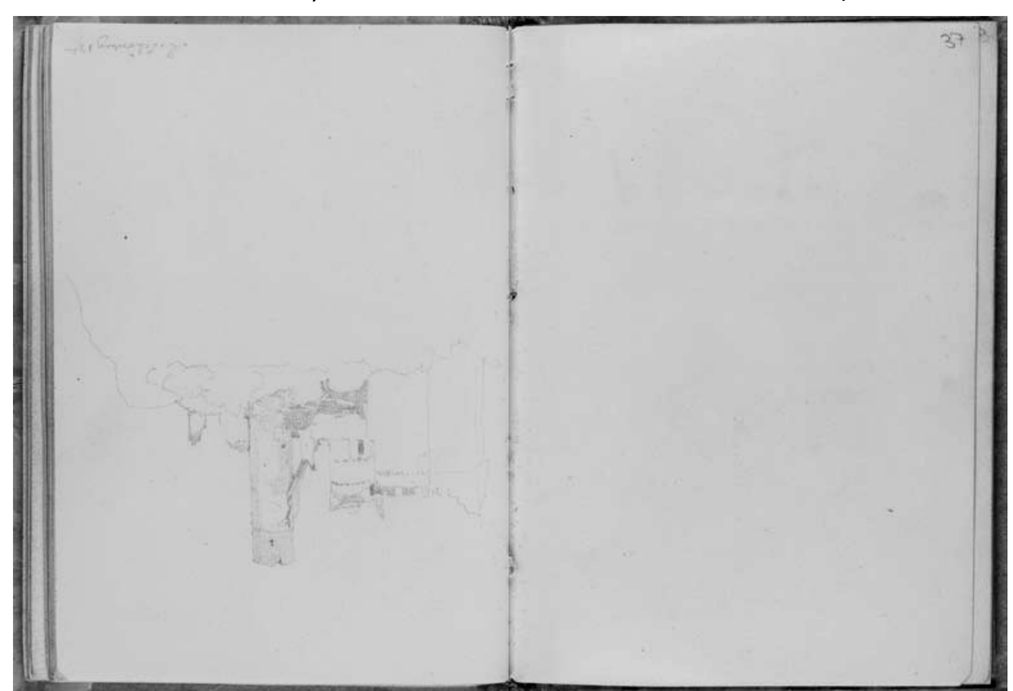


Nr. 58-34v: Inv. Nr. 1977/103-34 verso

Nr. 58-35r: Inv. Nr. 1977/103-35 recto: Zwei Frisurenstudien
Bleistift

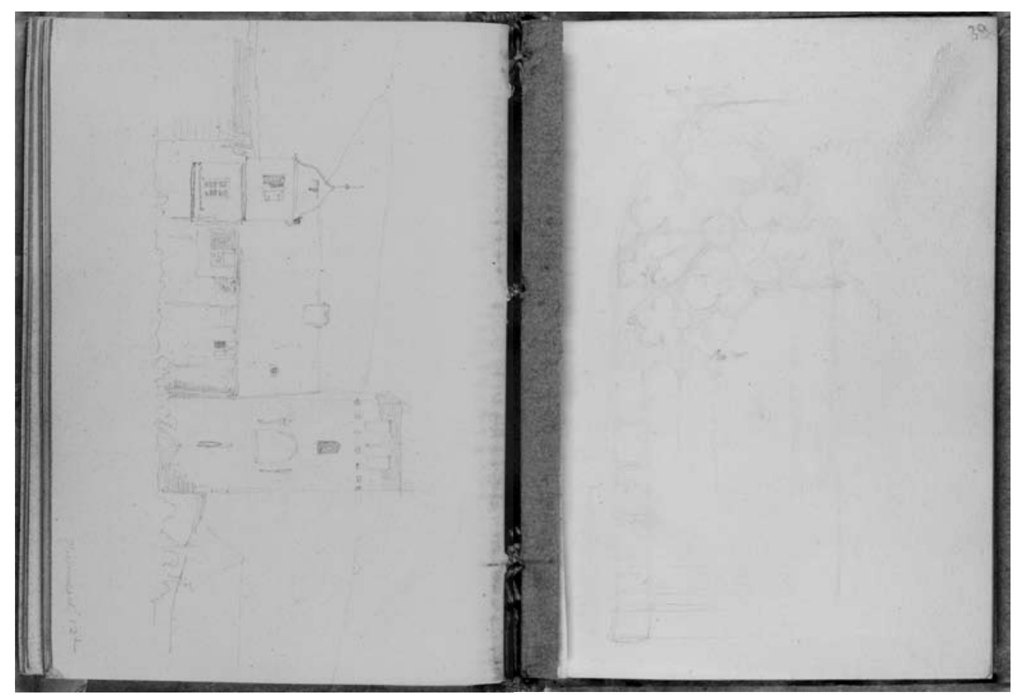


Nr. 58-35v: Inv. Nr. 1977/103-35 verso **Nr. 58-36r: Inv. Nr. 1977/103-36 recto**



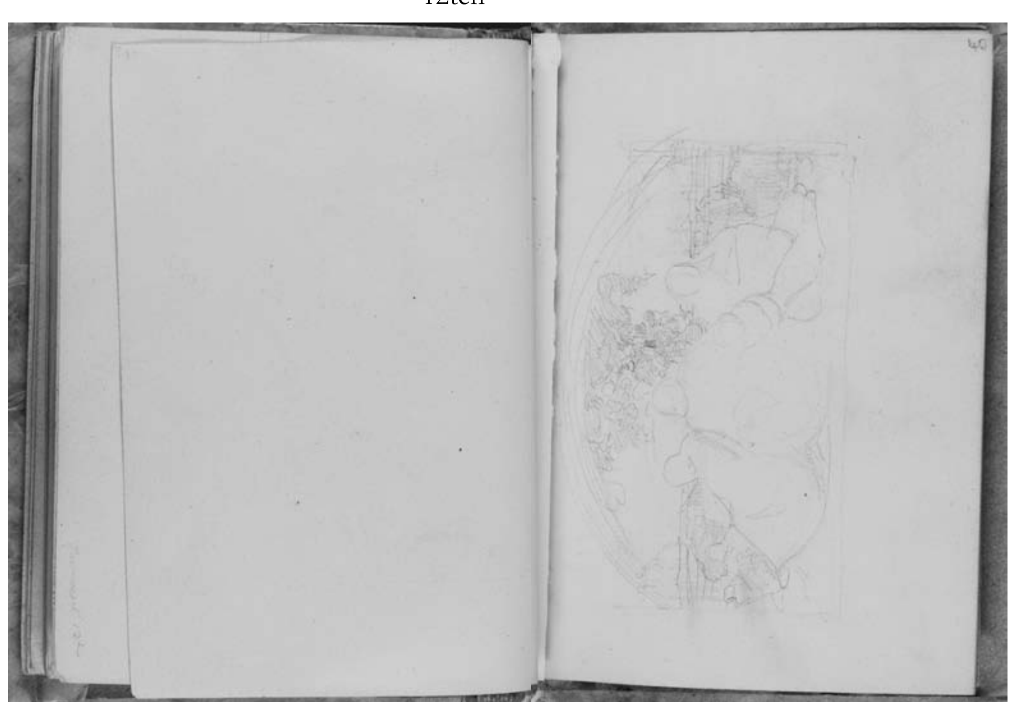
Nr. 58-36v: Inv. Nr. 1977/103-36 verso: Skizze einer Burgruine
Bleistift
Auf dem Kopf, bez. unten rechts:
„R. Schönburg 12ten“
Die Skizze zeigt die Ruine der Schönburg bei Oberwesel

Nr. 58-37r: Inv. Nr. 1977/103-37 recto



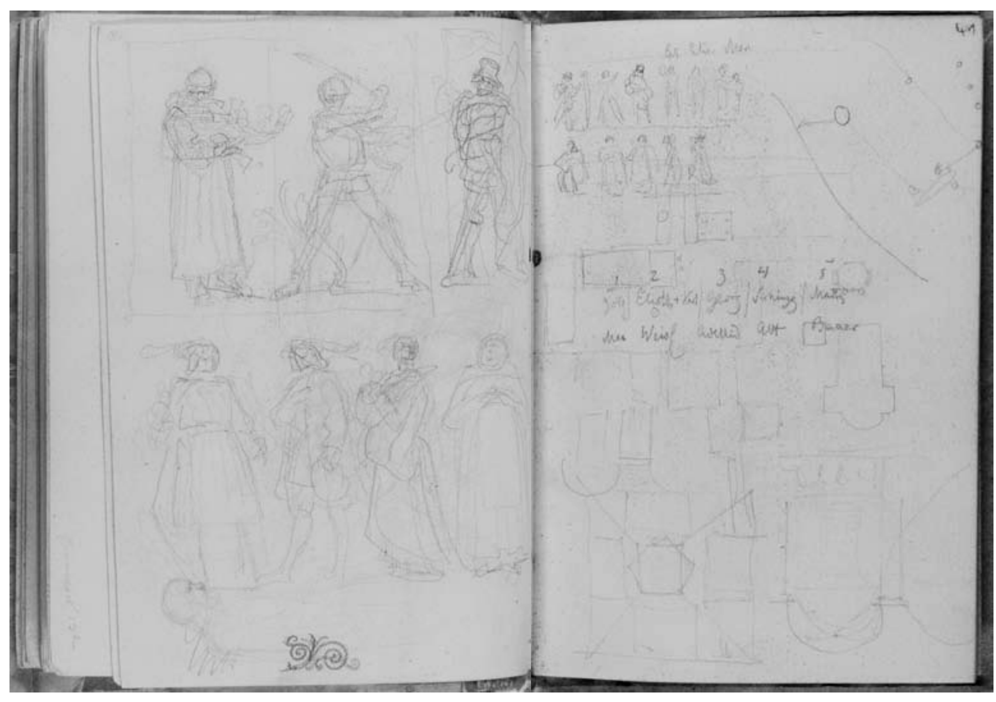
Nr. 58-37v: Inv. Nr. 1977/103-37 verso:
Skizze einer Burg
Bleistift
Querformat, bez. unten rechts: „Oberwesel 12ten“

Nr. 58-39r: Inv. Nr. 1977/103-39 recto:
Skizze eines gotischen Maßwerkfensters
Bleistift



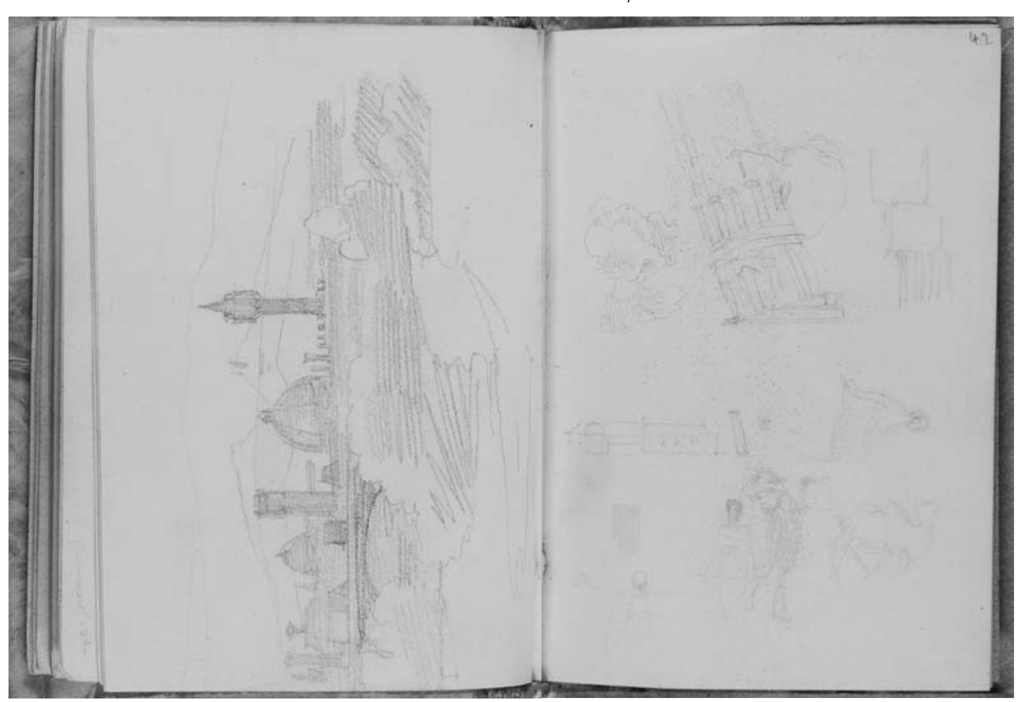
Nr. 58-39v: Inv. Nr. 1977/103-39 verso

Nr. 58-40r: Inv. Nr. 1977/103-40 recto:
Skizze zu *Gefangene Juden in Babylon*
Bleistift
Das Blatt ist eine Vorzeichnung zu Bendemanns in den Jahren 1831/1832 entstandenen Gemälde *Gefangene Juden in Babylon*, das sich im Besitz des Wallraf-Richartz-Museums in Köln befindet (Inv. Nr. 1939) – vgl Abb. 19.
– siehe Farbtafel XId



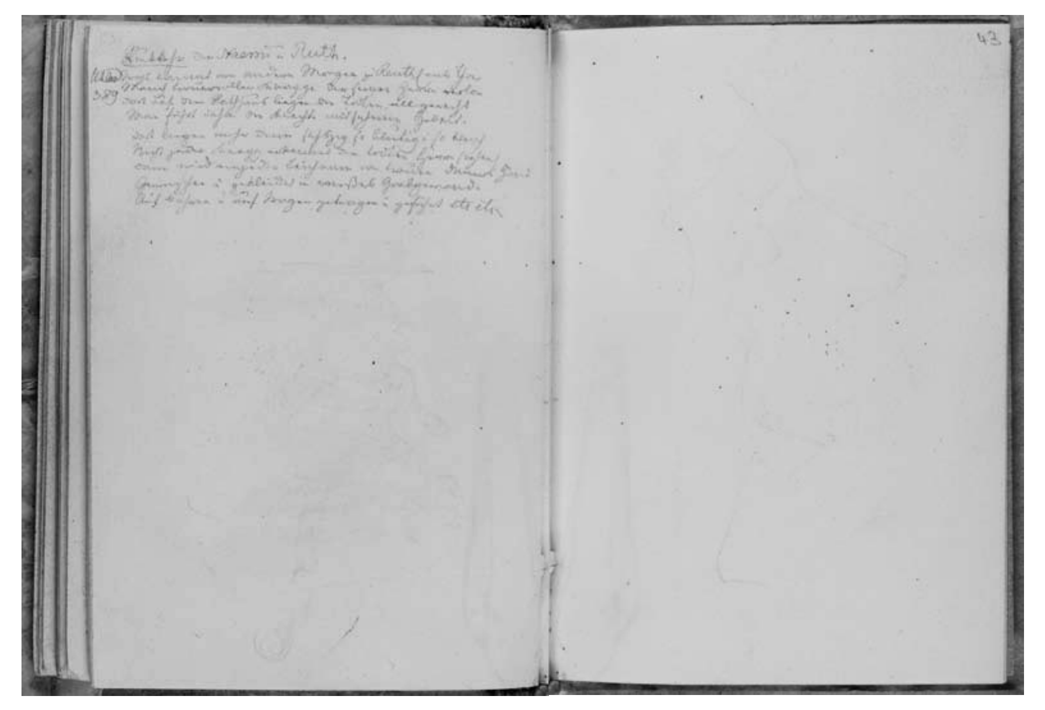
Nr. 58-40v: Inv. Nr. 1977/103-40 verso: Sieben Figurenstudien
Bleistift
Figurenstudien vermutlich zu einer Theateraufführung des *Götz von Berlichingen* von Goethe

Nr. 41r: Inv. Nr. 1977/103-41 recto: Figurenstudien und Architekturskizzen
Bleistift
Figurenstudien zu Goethes *Götz von Berlichingen*; darunter Architekturskizzen, bez. stets untereinander angeordnet: „1 Götz Mex / 2 Elisth + Kert Weisl / 3 Georg […]/ 4 Sining Abt / 5 Matt Bauer“



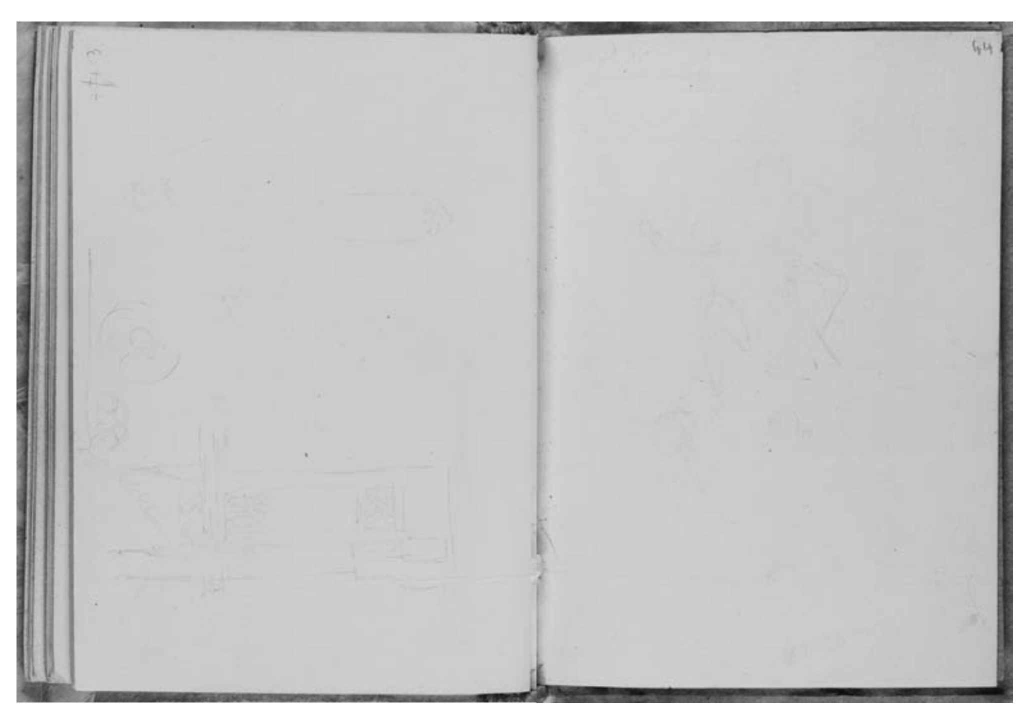
Nr. 58-41v: Inv. Nr. 1977/103-41 verso: Stadtsilhouette
Bleistift
Ansicht von Florenz von Süden

Nr. 42r: Inv. Nr. 1977/103-42 recto: Architektur- und Figurenstudien
Bleistift
Skizze des Campanile von Pisa und der dazugehörigen Klosteranlage samt Turm; Kopfstudie eines alten Mannes; Figurenstudien



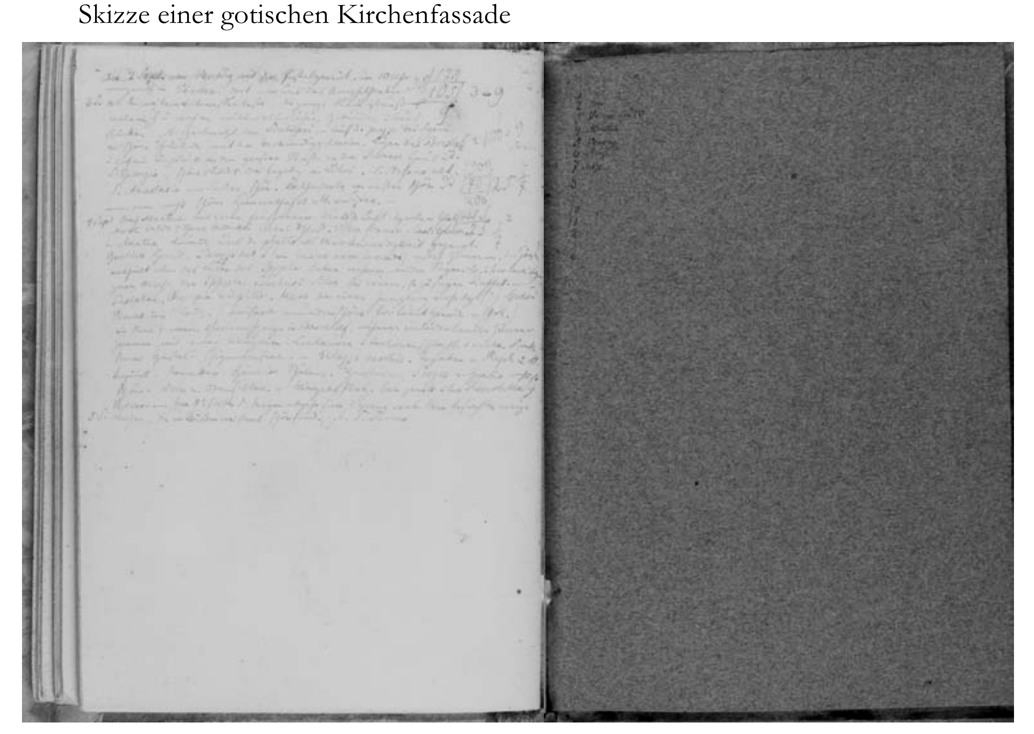
Nr. 58-42v: Inv. Nr. 1977/103-42 verso: Text
Bleistift,
bez.: „Rückkehr der Naemi u Ruth / Uhland Wohl kommt am andern Morgen zu Reutl[lingen] ans Thor / Manch trauervoller Knappe, der seinen Herrn verlor. / Dort auf dem Rathhaus liegen die Todten all gereiht; / Man führt dahin die Knechte mit sicherem Geleit. / Dort liegen mehr denn sechzig so blutig u[nd] so bleich Nicht jeder Knapp erkennet den todten Herrn sogleich / Dann wird einjeder Leichnam von treuen Dieners Hand / Gewaschen u[nd] gekleidet in weißes Grabgewand. / Auf Bahren u[nd] auf Wagen getragen und geführt etc. etc.“

Nr. 58-43r: Inv. Nr. 1977/103-43 recto: Kopfstudie
Bleistift



Nr. 58-43v: Inv. Nr. 1977/103-43 verso: Figuren- und Architekturstudie
Bleistift
Skizze einer gotischen Kirchenfassade

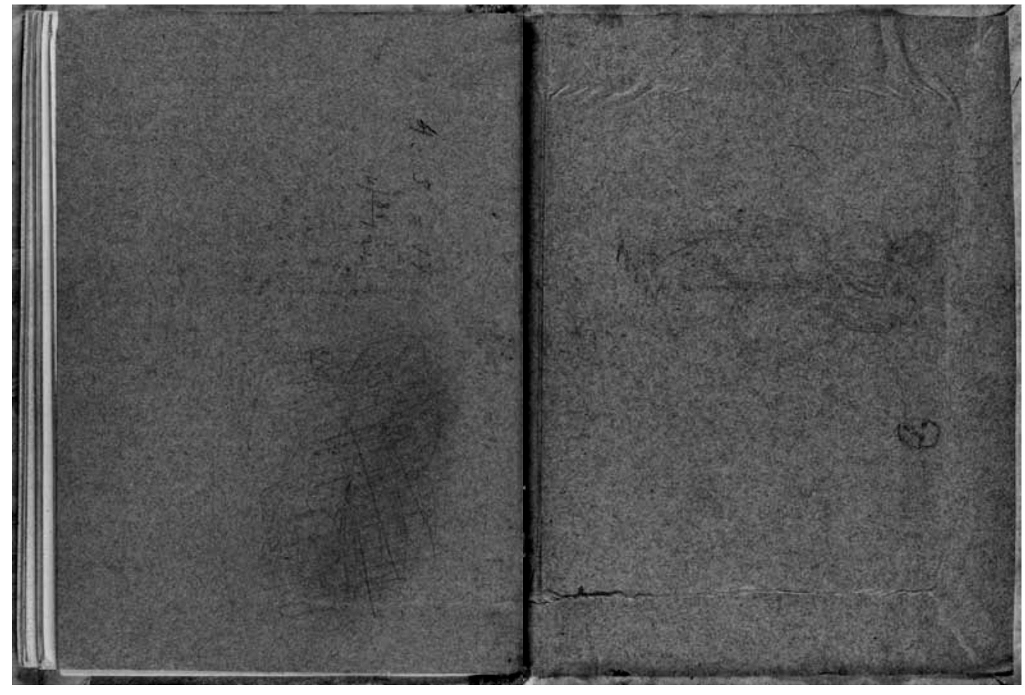
Nr. 58-44r: Inv. Nr. 1977/103-44 recto: Figurenstudie
Bleistift



Nr. 58-44v: Inv. Nr. 1977/103-44 verso: Text
Bleistift, Feder in braun
Am 2 Sept. von Venedig mit der Post abgereist. Um 10 Uhr / morgens in Verona. Dort war uns das Amphitheater / 3 S.[eptember] das bei weitem Interessanteste. Die ganze Stadt ist äußerst / malerisch u. reich an mittelalterlichen Gebäuden u. Bruch / stücken. z.b. Grabmahl der Scaligeri._ auf d. piazza dei Signori / das

Nr. 58-45r: Inv. Nr. 1977/103-45 recto: Text
Feder in braun
1 [...] / 2 Ven / 3 Verona um 10 / 4 Mantua / 5 Verona / 6 [...] / 7 Insp[?] / 8 / 9 / 10 / 11 / 12 / 13 / 14

schöne Gebäude mit der Verkündig[un]g Mariae. Bogen dei Borsari / u. noch ein [...] an der großen Straße in der Romeos Haus ist. / S. Giorgio; schönes Bild + drei Engeln v. Libri. S. Stefano alt / S. Anastasia von außen schön. [...] von außen schön / Innen ist schöne Himmelfahrt M[ariens]. v. Tizian. - / 4 Sept Nach Mantua […] […] […] / Monte Baldo + Schnee bedeckt. Altes Schloß. Villa franca. Castiglione / in Mantua wurde uns d. ghetto als Merkwürdigkeit gezeigt. / Giulios Haus. Palazzo del T ([…] lucus a non lucendo) erstes Zimmer, i. schönste enthält oben das Leben der Psyche. unten mehrere andere Sagen etc. [...] / [...] zum Mahl der Psyche. Bachus u. Silen bei einem sozusagen Buffet. / Pasiphae, Olympia u. Jupiter. Mars der einen Jüngling verfolgt (?) Mars u. / Venus im Bade. Vorsaal wunderschönes Portrait [...] v. G.[iulio]R.[omano] / im Saal + einen Thriumpfzuge in Basrelief. [...] Zimmern / Zimmer mit einer Amazonen – Kentauren und Tritonen Schlacht. u Funke / seines Geistes. Gigantensaal. – Palazzo vecchio. [...] v. Raph. u. M[ichelangelo] beginnt [...]. [...] Giulios Schülern Zerstörung Pro[...] v. Giulio nicht so / schön. [...] [...] demselben. _ [...] Platz. Am zurück über Roverbetta nach / Verona. _ Um 8 ½ sollte d. Wagen abgehn. Um 1 ging er ab. Ich besuchte wenig / Kirchen, die von Außen meistens schön sind. z.b. S. Fermo“



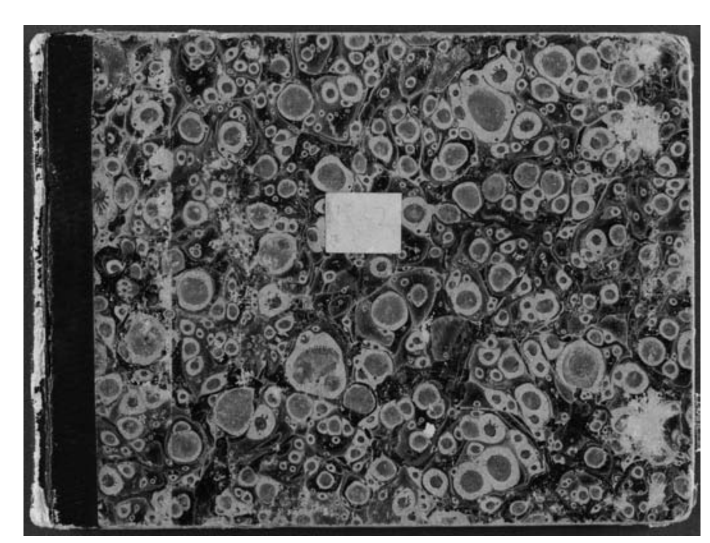
Nr. 58-45v: Inv. Nr. 1977/103- 45 verso

Nr. 58: Inv. Nr. 1977/103-Hintere Umschlaginnenseite

12. Skizzenbuch Wien/Prag (1842)

Kristina Baumann, Anne-Katrin Sors

Kat. Nr. 59:
Einband mit blaubraunem Steinmarmorpapier bezogen, Rücken mit grüngefärbtem Papier eingefasst, an der Außenseite drei Bleistift-Ösen, weißes Papier, 122 x 910 mm (Einbandgr.), 114 x 850 mm (Blattgr.), bez.: „1842“ (aufgeklebter Zettel auf Einbanddeckel mit Bleistift). Die ersten fünf Blatt sowie Blatt 14 mit ca. 1 cm bzw. 0,5 cm Abstand bis zum Falz herausgeschnitten; Einband berieben; einzelne Blätter fleckig. Inv. Nr.: H 1977/101, 1977 im Londoner Kunsthandel erworben



Das Skizzenbuch im Sedezformat quer bestand ursprünglich aus 32 Blatt Büttenpapier im sogenannten Bienenkorbformat. Das erste Blatt der ersten Lage sowie das letzte Blatt der vierten Lage fanden als Vorsatzspiegel auf der vorderen wie hinteren Einbanddecke – innen aufgeklebt – Verwendung. Der Einband ist mit blaubraunem, rautengeädertem Steinmarmorpapier bezogen, der Rücken mit grüngefärbtem Papier eingefasst. An der Außenseite des Einbandes finden sich drei Bleistift-Ösen. Auf dem Einband ist nachträglich ein Etikett aus Papier mit handschriftlicher Datierung „1842“ in Bleistift angebracht worden. Sowohl Recto- als auch Versoseiten wurden für Zeichnungen verwendet.

Das Skizzenbuch stammt von Bendemanns Reise nach Wien und Prag im Jahr 1842. In diesem hat der Künstler nicht nur Gebäude und Objekte festgehalten, ebenso lassen sich Zeichnungen von Tieren, Landschaften und Szenen mit Personen finden. Einige der Gebäude- und Objektdarstellungen lassen sich keinen bestimmten Orten oder Gegenständen zuordnen. Hierzu zählen etwa die Entwurfsskizzen für einen Gebäudeumriss (Kat. Nr. 59-Vorsatzspiegel), die Zeichnungen einer verzierten Schnabelkanne (Kat. Nr. 59-18v) und anderer Trinkgefäße in verschiedensten Ausführungen. Auch eine Landschaftsskizze mit Felsen und Bäumen (Kat. Nr. 59-10r) sowie auf einem anderen Blatt mit Baumgruppe und einer orientalisch wirkenden Person (Kat. Nr. 59-27r) sind nicht zu verorten. Dagegen beziehen sich andere Skizzen im Buch auf reale Architektur. So widmet sich Bendemann in Wien der Stadtansicht (Kat. Nr. 59-9r) und in verschiedenen Studien der Kirche Maria am Gestade (u.a. einer Detailskizze des oberen Glockenturms, Kat. Nr. 59-16v, 17r).

Andere Studien verdeutlichen Bendemanns Interesse an Schmuckstücken und Insignien des Heiligen Römischen Reiches sowie an Schätzen aus dem Haus der Habsburger. Die künstlerische Beschäftigung mit den Habsburgern zeigt sich ebenfalls in Studien zum Stammbaum der Linie: Es findet sich eine Zeichnung einer Edelfrau mit Knaben (Kat. Nr. 59-23v) sowie eines Edelmanns mit Falken (Kat. Nr. 59-24r). Auch eine Skizze nach einem Gemälde der Grabplatte und der Grabskulptur von Rudolf I. von Habsburg (Kat. Nr. 59-21r) lässt sich im Skizzenbuch entdecken.

1844 beteiligte sich Bendemann an der Ausmalung des Frankfurter Römer. Im Kaisersaal entstand eine Galerie mit 52 Herrscherbildnissen. Bendemann malte das ganzfigurige Portrait Lothars III. von Supplinburg.[39] Da die Galerie in den Jahren 1839 bis 1853 auf Initiative Frankfurter Bürger entstand, ist es denkbar, dass Bendemann die Studien der Reichsinsignien auch in Vorbereitung auf

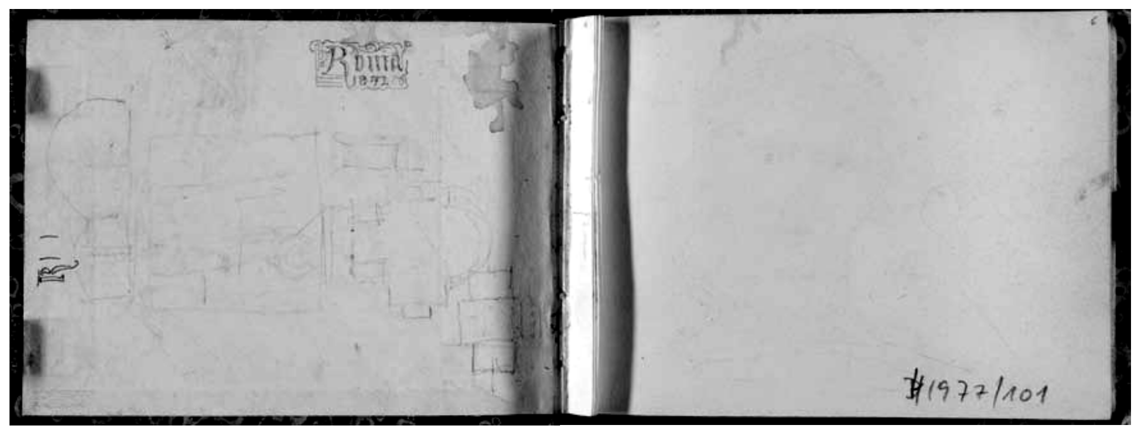
[39] Vgl. Bastek/Brüne/Großinsky 2007, S. 88.

die Ausführung dieses Auftrages anfertigte.[40] Der Stadt Wien zuzuordnen ist auch eine Genreszene, welche Frauen und kleine Kinder im Wiener Prater zeigt (Kat. Nr. 59-26r).

Prag und seiner Umgebung sind die Skizzen der Türme der Karlsbrücke (Kat. Nr. 59-27v), die Studie eines Kirchenportals (Kat. Nr. 59-28r) sowie des Turms mit Turmuhr und spitzen Zinnen des Rathausturms zu Znaim (Kat. Nr. 59-29r) zuzuweisen. Ergänzend dazu gab Bendemann den Blick auf die Teynkirche in Prag (Kat. Nr. 59-30r) sowie die Frontalansicht der Alten Synagoge (Kat. Nr. 59-29v) wieder.

Wie bereits erwähnt, finden sich auch allgemeine Studien zu Figuren im Skizzenbuch. So gibt es etwa die Zeichnung einer Frau, die ein Kleinkind füttert (Kat. Nr. 59-7r) und die Skizze einer stehenden Frau im linken Profil (Kat. Nr. 59-10v). Bemerkenswert ist die Skizze nach Frans Hals' *Bildnis des Willem van Heythuyzen* (Kat. Nr. 59-12r); das Gemälde hat Bendemann – wie eigenhändig auf der Skizze vermerkt – in der Galerie Lichtenstein bei seinem Besuch in Wien gesehen. Die Skizze gehört zu den besonders fein ausgeführten Blättern des Buches. Einige Skizzen sind aquarelliert – z. B. die Schnabelkannen- und Hirschkopfstudie (Kat. Nr. 59-18v, 13r) sowie die Studie nach dem Gemälde der Grabskulptur Rudolfs I. (Kat. Nr. 59-21r). Auch bei den Personenstudien der Habsburger (Kat. Nr. 59-20v, 22r, 23r, 23v, 24r, 24v) wendete Bendemann diese Technik an.

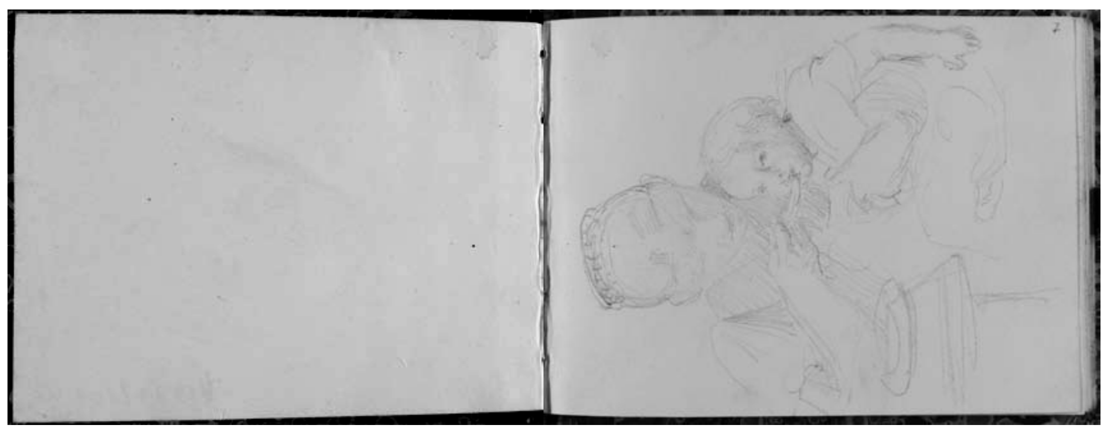
Aufschluss zu den einzelnen Skizzenmotiven geben die Beschriftungen, mit denen Bendemann die jeweiligen Blätter versehen hat. Auf dem vorletzten Blatt des Skizzenbuches findet sich ein Text, welcher - der eigenhändigen Beschriftung Bendemanns nach - von einem „Bild in Strahof – Prag" übernommen wurde (Kat. Nr. 59-30v). Dabei handelt es sich um das Kloster Strahov in Prag.



Nr. 59: Inv. Nr. 1977/101-Vorsatzspiegel: Entwurfsskizze für einen Gebäudegrundriss
Bleistift, Tinte in braun,
bez.: „ROMA 1842" (oben rechts), „R" (mittig links)

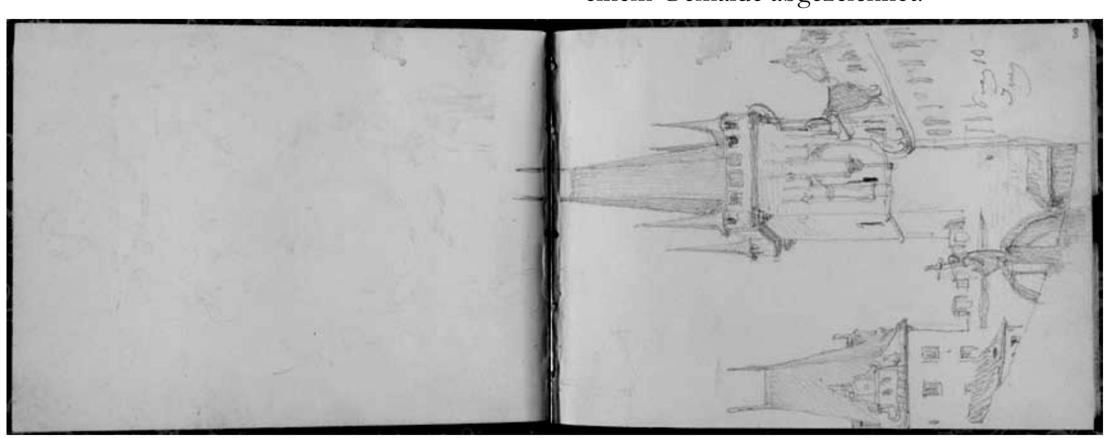
Nr. 59-6r: Inv. Nr. 1977/101-6 recto

[40] Vgl. ebd., S. 10.



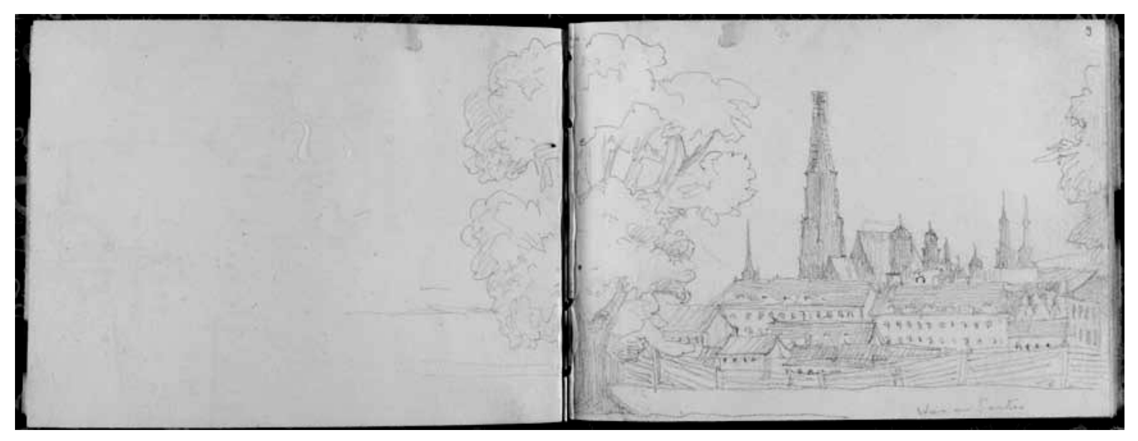
Nr. 59-6v: Inv. Nr. 1977/101-6 verso:

Nr. 59-7r: Inv. Nr. 1977/101-7 recto:
Frau, ein Kleinkind fütternd
Bleistift
Hochformat, eine Frau mit hochgesteckten Haaren sitzt an einem Tisch, auf dem ein Teller steht. Mit ihrem linken Arm hält sie das Kleinkind auf ihrem Schoß, um es mit der Rechten zu füttern. Die Szene scheint eher einer realen Situation zu entsprechen als von einem Gemälde abgezeichnet.



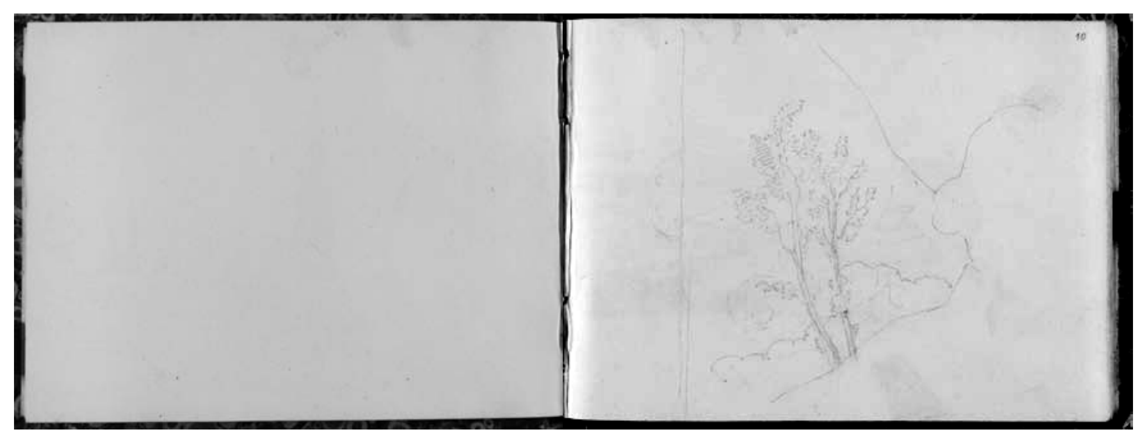
Nr. 59-7v: Inv. Nr. 1977/101-7 verso:

Nr. 59-8r: Inv. Nr. 1977/101-8 recto:
Türme der Karlsbrücke in Prag
Bleistift,
bez.: „Prag 10 / Juny“, Hochformat, auf 7 verso weitergeführt. Beim Anfertigen dieser Zeichnung steht Bendemann auf der Karlsbrücke mit Blick in Richtung Kleinseite. Rechts sind die Renaissancegiebel des Gebäudes aus dem 16. Jahrhundert zu erkennen, in dem sich heute das Hotel „Zu den drei Straußen“ befindet.



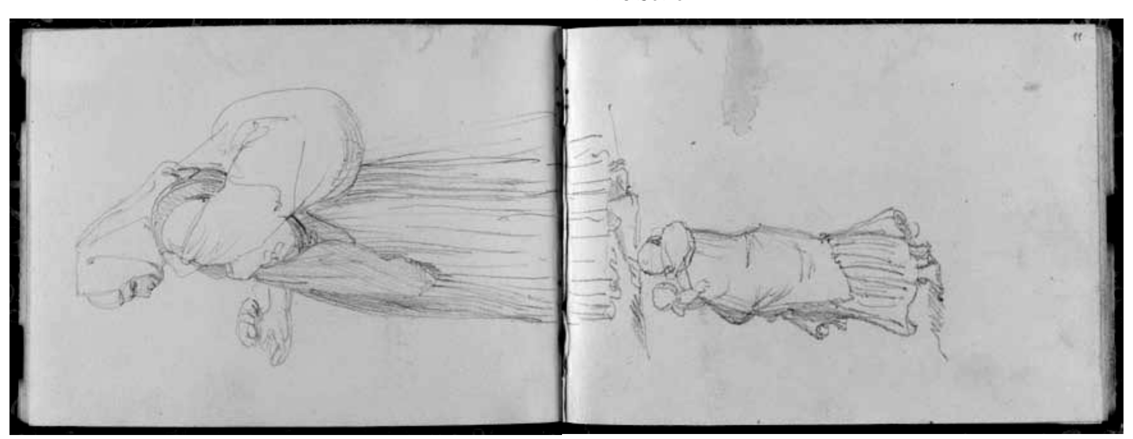
Nr. 59-8v: Inv. Nr. 1977/101-8 verso:

Nr. 59-9r: Inv. Nr. 1977/101-9 recto: Stadtansicht von Wien
Bleistift,
bez.: „Wien vom Prater“, links stehender Baum auf 8 verso weitergeführt. Zu erkennen mittig der hoch aufragende Turm des Stephansdomes.



Nr. 59-9v: Inv. Nr. 1977/101-9 verso:

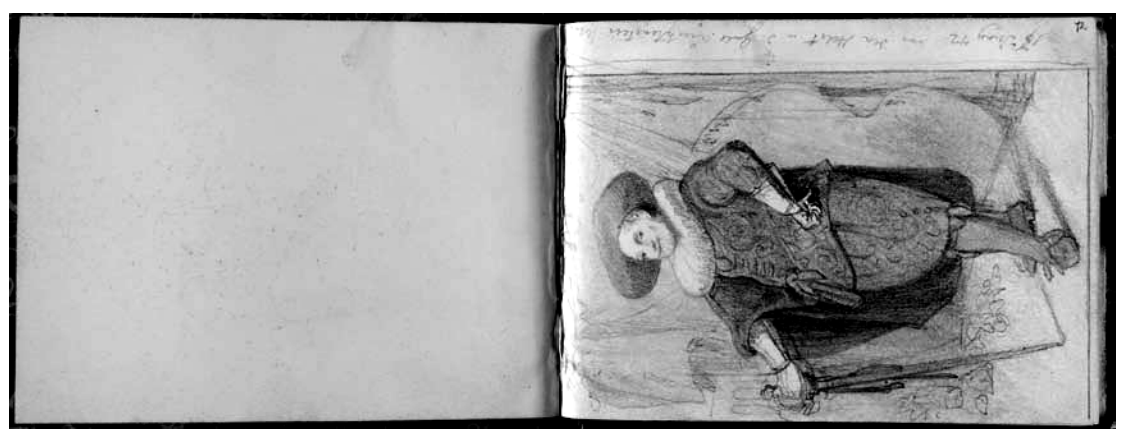
Nr. 59-10r: Inv. Nr. 1977/101-10 recto: Felsige Landschaft mit Bäumen
Bleistift



Nr. 59-10v: Inv. Nr. 1977/101-10 verso: Skizze einer stehenden Frau im linken Profil
Bleistift
Hochformat, auf 11r weitergeführt. Die Frau, ein langes Gewand, Kopftuch und einen um die Schulter geknoteten Sack tragend, schaut

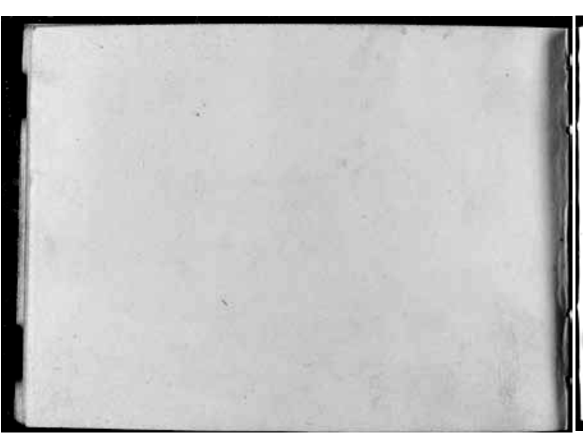
Nr. 59-11r: Inv. Nr. 1977/101-11 recto: Rückenfigur einer Frau, ein Kleinkind tragend
Bleistift
Hochformat

auf etwas hinab, das sie in beiden Händen vor sich hält.

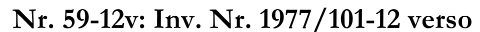


Nr. 59-11v: Inv. Nr. 1977/101-11 verso:

Nr. 59-12r: Inv. Nr. 1977/101-12 recto: Skizze nach Frans Hals' Bildnis des Willem van Heythuyzen
Bleistift,
Hochformat, bez.: „17 Juni 42 van der Helst in. d. Gall. Liechtenstein Wien", das Datum „16" , die „6" durch die „7" überschrieben. Das Gemälde wurde 1969 für 12 Millionen Mark für die Alte Pinakothek in München angekauft – damals war nur für Leonardos Frauenbildnis für Washington mehr Geld bezahlt worden: 22 Millionen Mark (Der Spiegel 47/1969, S. 210).
– siehe Farbtafel XIIa

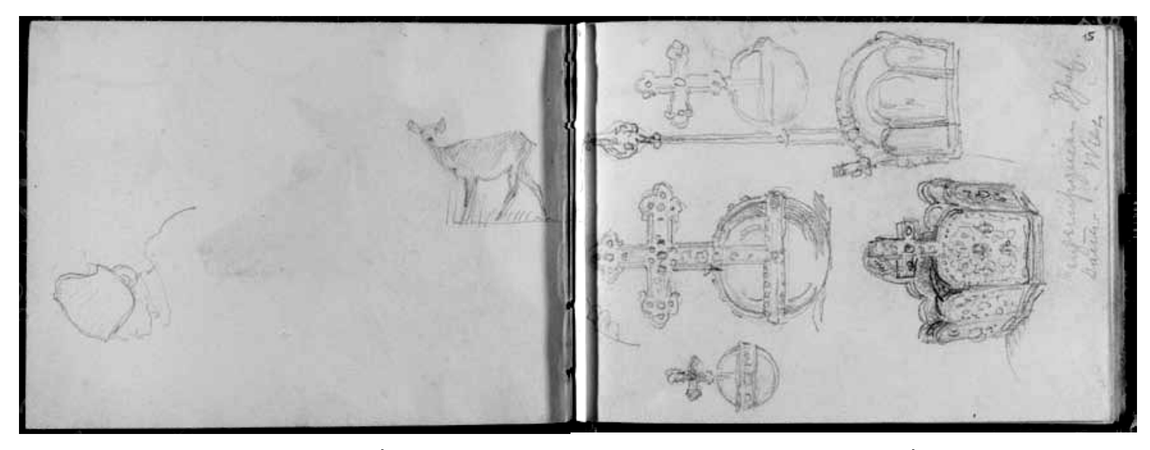






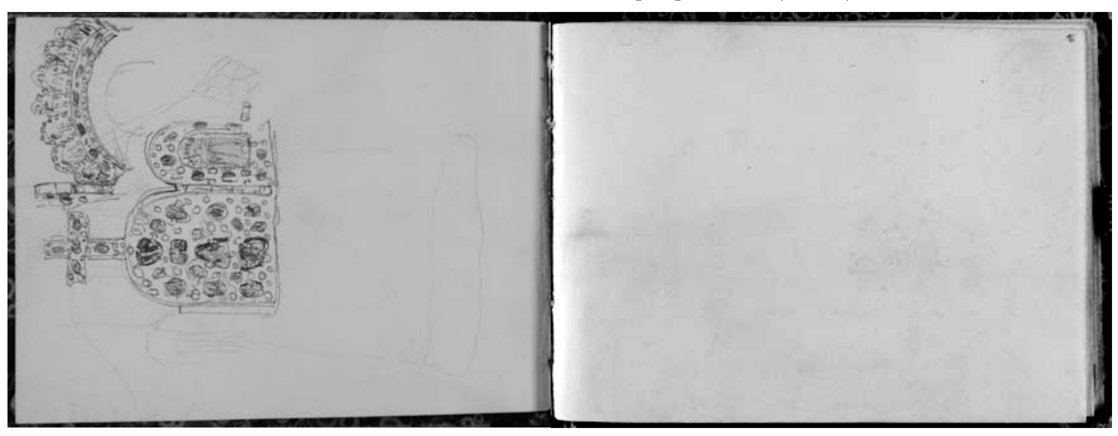
Nr. 59-12v: Inv. Nr. 1977/101-12 verso

Nr. 59-13r: Inv. Nr. 1977/101-13 recto: Hirschkopfstudie
Bleistift, aquarelliert
– siehe Farbtafel XIIb



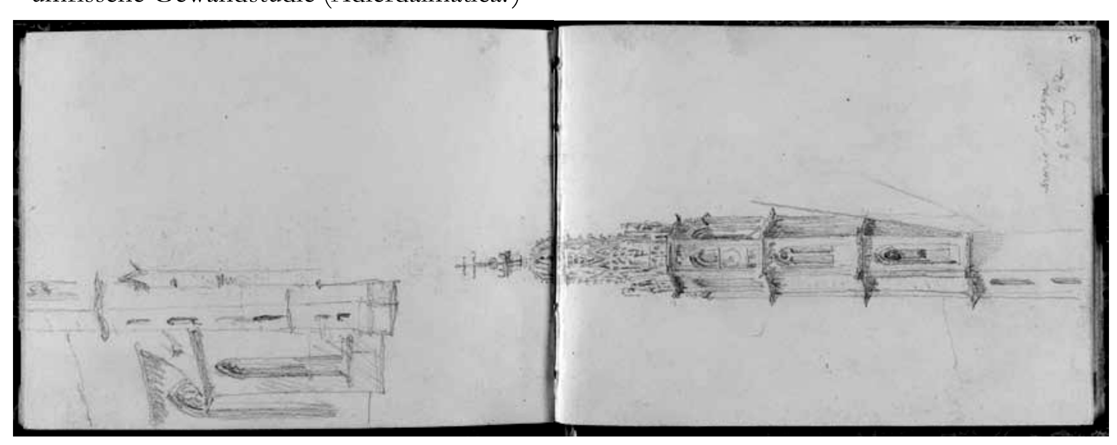
Nr. 59-13v: Inv. Nr. 1977/101-13 verso: Kopf im Profil mit Kopfbedeckung und Reh
Bleistift

Nr. 59-15r: Inv. Nr. 1977/101-15 recto: Studien der Insignien und Kleinodien des Heiligen Römischen Reiches und des österreichischen Reichsapfels aus dem Habsburgisch-Lothringischen Hausschatz
Bleistift,
Hochformat, bez.: „Reichsinsignien Schatz / kam[me]r Wien"(unten)



Nr. 59-15v: Inv. Nr. 1977/101-15 verso: Studie der Reichskrone in Frontalansicht und Detail des Kronenbügels
Bleistift
Hochformat, unter der Reichskrone schwach umrissene Gewandstudie (Adlerdalmatica?)

Nr. 59-16r: Inv. Nr. 1977/101-16 recto

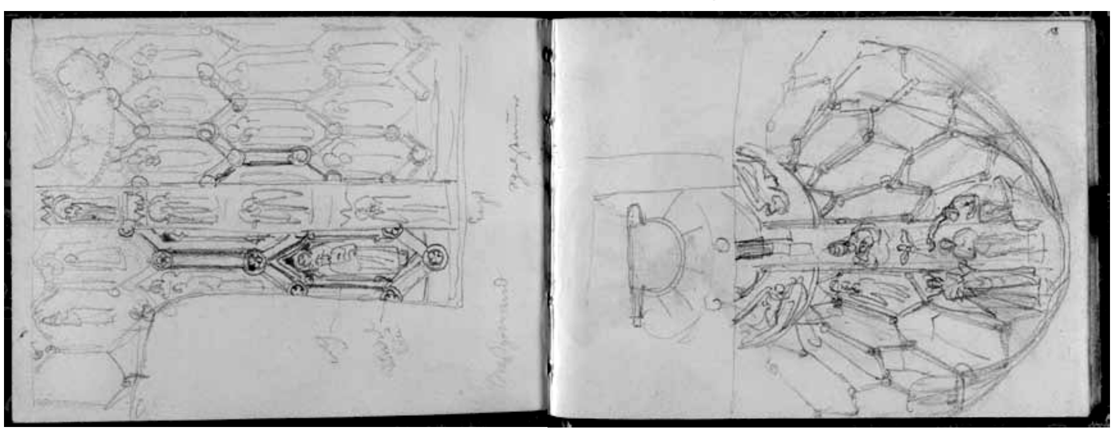


Nr. 59-16v: Inv. Nr. 1977/101-16 verso: Architekturstudie der Kirche Maria am

Nr. 59-17r: Inv. Nr. 1977/101-17 recto: Oberer Teil des Glockenturmes der Kir-

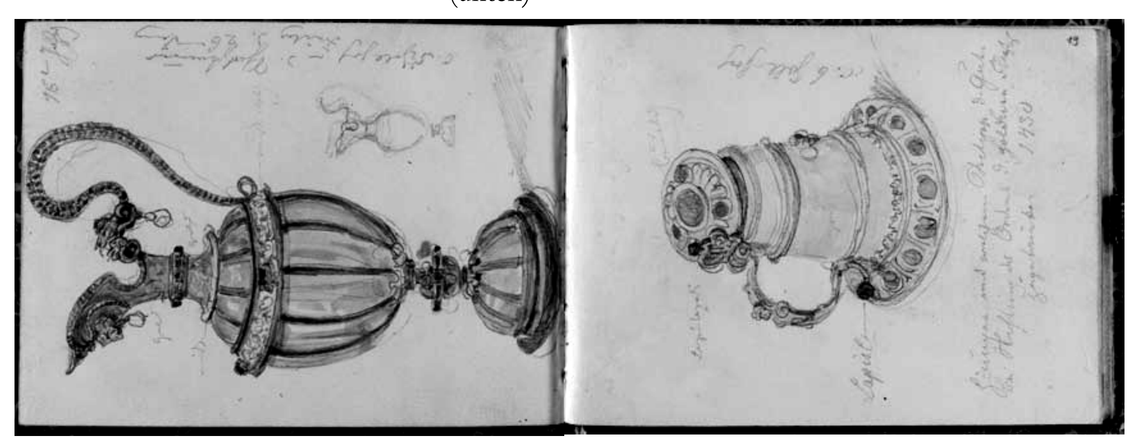
Gestade in Wien
Bleistift

che Maria am Gestade in Wien
Bleistift
Hochformat, auf 16 verso weitergeführt, bez.: „Marie Stiegen / 26 Juny 42“



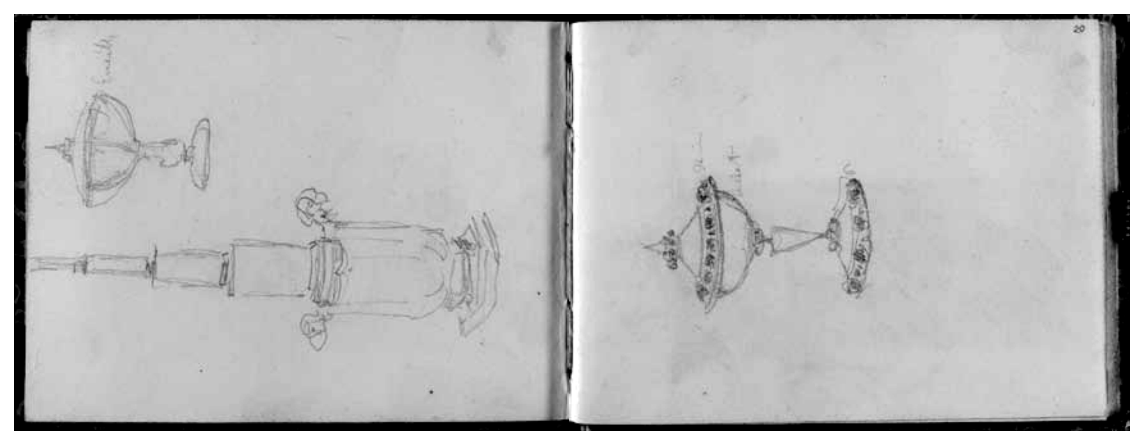
Nr. 59-17v: Inv. Nr. 1977/101-17 verso: Studie der Vorderseite des Messgewandes des Ordens vom Goldenen Vlies
Bleistift,
Hochformat, bez.: „roth“, „dunkelblau“, „Engl.“ „Meßgewand“, „Schatzkammer“ (unten)

Nr. 59-18r: Inv. Nr. 1977/101-18 recto: Studie der Rückseite des Messgewandes des Ordens vom Goldenen Vlies
Bleistift



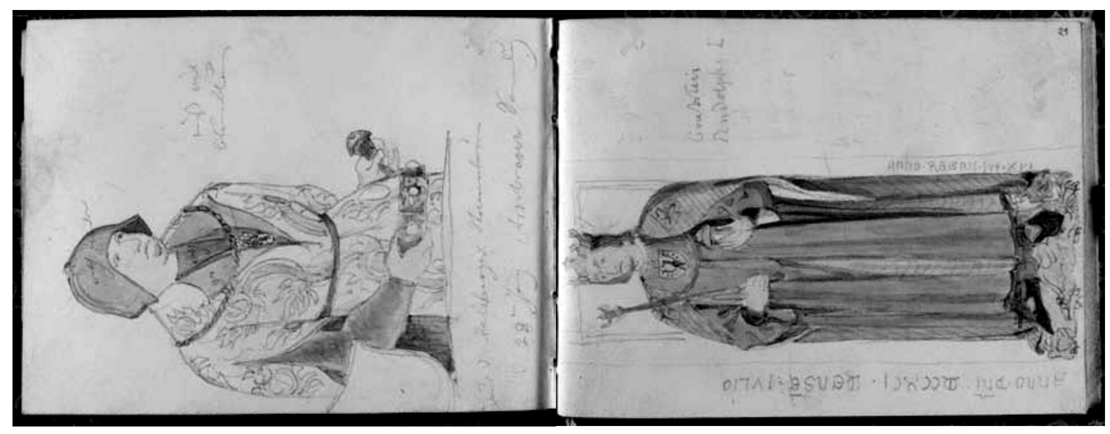
Nr. 59-18v: Inv. Nr. 1977/101-18 verso: Zwei Studien einer reich verzierten Schnabelkanne
Bleistift, aquarelliert,
Hochformat, bez.: „c. 5 ½ Zoll hoch i d Schatzkammer / Freitag d. 26ten Juny“, „16tes Jahr[hun]d[ert]“ „gold“/ „gold“ / „weiß“ / „weiß“, „roth“. Die zweifach dargestellte Schnabelkanne befindet sich im Kunsthistorischen Museum Wien.
– siehe Farbtafel XIIc

Nr. 59-19r: Inv. Nr. 1977/101-19 recto: Studie eines reich verzierten Trinkhumpens mit Deckel
Bleistift, aquarelliert,
Hochformat, bez.: „Humpen mit dem Philipp d. Gute / bei Stiftung des Ordens d. goldenen Fließes / zugetrunken 1430“ „bräunlich“ / „Lapislazuli“ / „Lapisl“ / „grau“ / „c. 6 Zoll lang“. Der reichverzierte Humpen befindet sich im Kunsthistorischen Museum Wien.



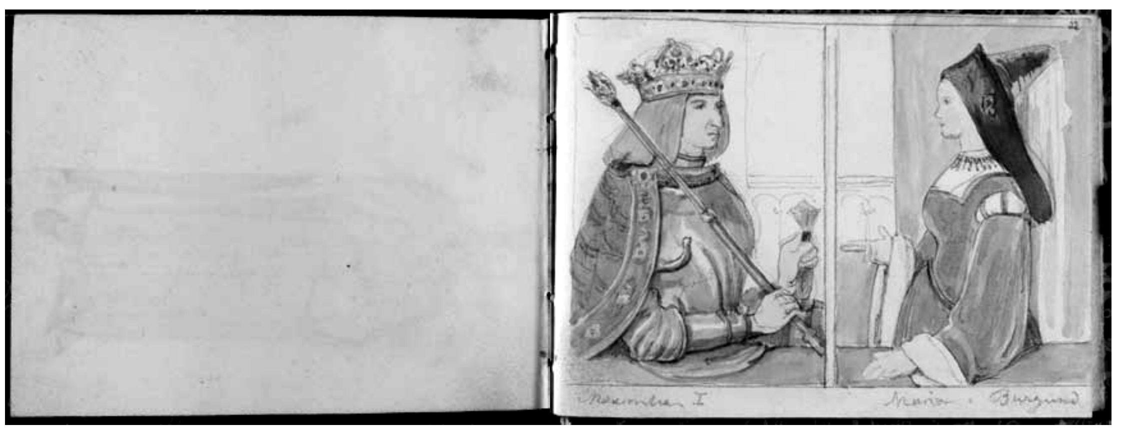
Nr. 59-19v: Inv. Nr. 1977/101-19 verso: Studien eines Bergkristallgefäßes und eines Deckelpokals
Bleistift,
Hochformat, bez.: „Emaille"

Nr. 59-20r: Inv. Nr. 1977/101-20 recto: Studie eines Deckelpokals mit Verzierung
Bleistift,
Hochformat, bez.: „ Rubin / Achat"



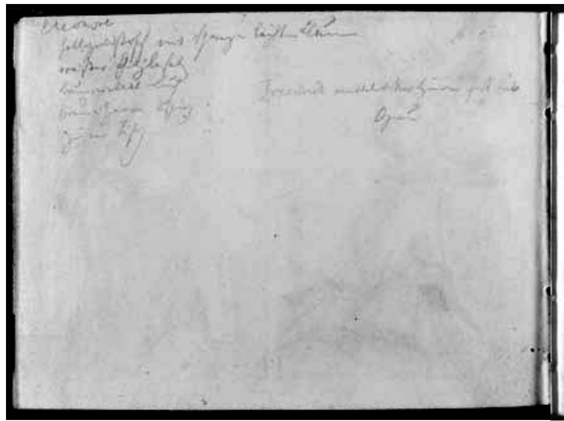
Nr. 59-20v: Inv. Nr. 1977/101-20 verso: Männliches Bildnis (Detail aus dem Habsburger Stammbaum)
Bleistift, aquarelliert,
Hochformat, bez.: „roth Zinnober / grün / roth / weiß mit lila Blumen / aus d. Habsburger Stammbaum / 28 ten Juny Ambrasser Sammlung"

Nr. 59-21r: Inv. Nr. 1977/101-21 recto: Studie nach der Grabplatte und Grabskulptur Rudolfs I. von Habsburg
Bleistift, aquarelliert,
Hochformat, bez:. „ANNO DMI MCCXCI MENSE IVLIO / ANNO REGNIS SVI XVI / Grabstein Rudolphs I." Die Zeichnung zeigt das im 15. Jh. in Wasserfarben auf Leinwand gemalte Bild der Grabplatte Rudolfs I. von Habsburg (1218-1291) in der Ambraser Sammlung (vgl. Primisser 1972, S. 88). Die Grabplatte befindet sich in der Vorkrypta des Speyerer Doms (vgl. Stamer 1961, Abb. 72).



Nr. 59-21v: Inv. Nr. 1977/101-21 verso:

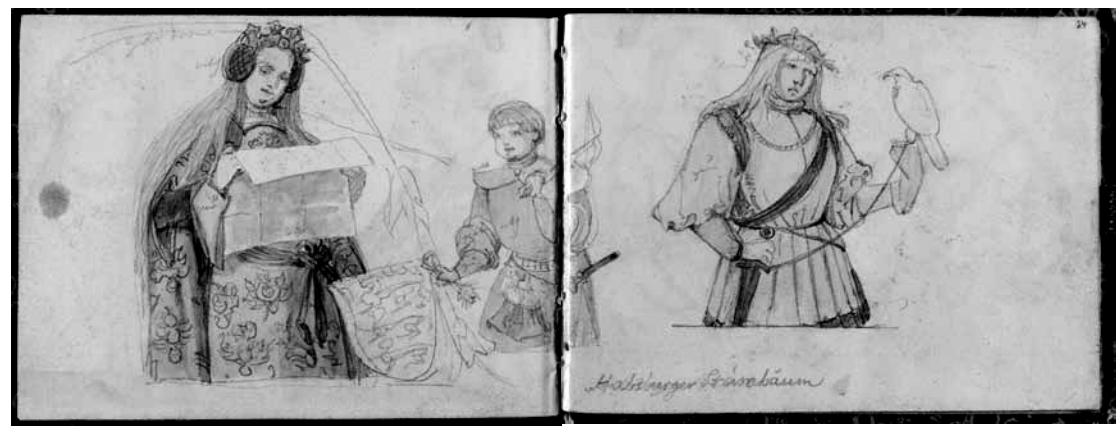
Nr. 59-22r: Inv. Nr. 1977/101-22 recto: Bildnisse Kaiser Maximilians I. und seiner Frau Maria von Burgund
Bleistift, aquarelliert,
bez.: „Maximilian I / Maria v. Burgund". Die Zeichnung zeigt die Bildnisse Kaiser Maximilians I und Marias von Burgund, die sich im Kunsthistorischen Museum Wien befinden.
– siehe Farbtafel XIId



Nr. 59-22v: Inv. Nr. 1977/101-22 verso:
Bleistift,
bez.: „Eleonore / Gelbgoldstoff mit [...] / weißer Pelzbesatz / braunviolettes Buch / braunes Haar aschig / grüner Tisch"
„Friedrich [...] grün fast ins grau

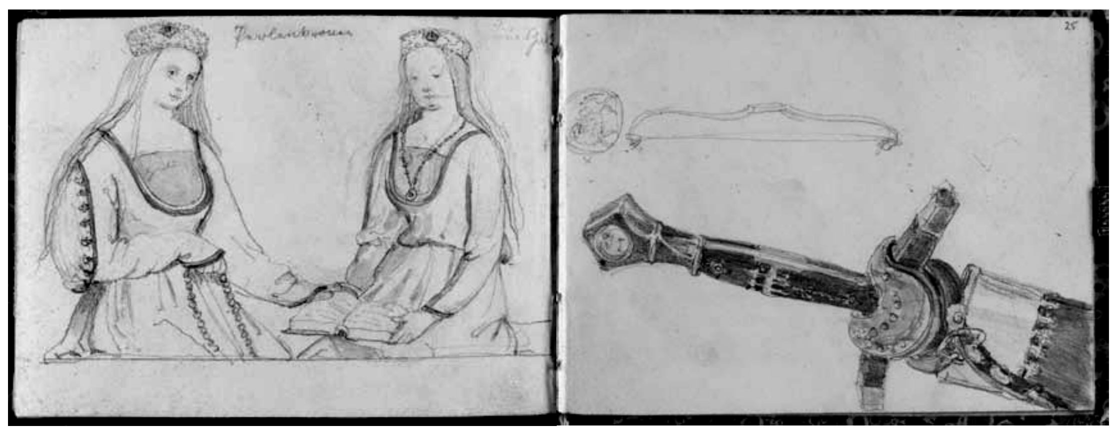


Nr. 59-23r: Inv. Nr. 1977/101-23 recto: Bildnisse Kaiser Friedrichs III. und seiner Frau Eleonore von Portugal
Bleistift, aquarelliert,
bez.: „Friedrich III. / Eleonore". Die Zeichnung zeigt die Bildnisse Kaiser Friedrichs III. und seiner Frau Eleonore von Portugal, die sich im Kunsthistorischen Museum in Wien befinden (Inv. Nr. 4398 und 4399).



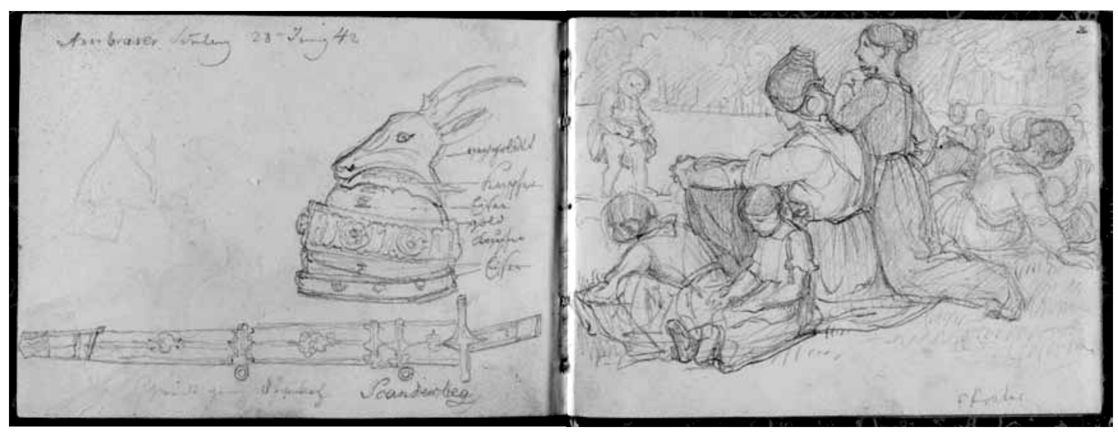
Nr. 59-23v: Inv. Nr. 1977/101-23 verso: Studie nach dem Stammbaum der Habsburger; Edelfrau mit einem Knaben
Bleistift, aquarelliert,
bez.: „roth“

Nr. 59-24r: Inv. Nr. 1977/101-24 recto: Studie nach dem Stammbaum der Habsburger; Edelmann mit Falke
Bleistift, aquarelliert,
bez.: „Habsburger Stammbaum“



Nr. 59-24v: Inv. Nr. 1977/101-24 verso: Zwei Edelfrauen mir Perlenkronen
Bleistift, aquarelliert,
bez.: „Perlenkronen“ (oben mittig)

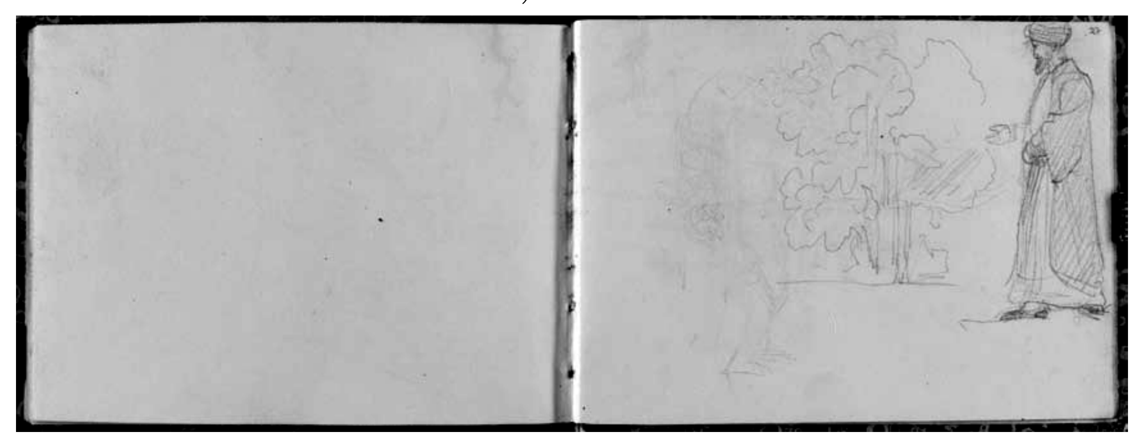
Nr. 59-25r: Inv. Nr. 1977/101-25 recto: Griff und Griffmedaillon des Schwertes von Kaiser Maximilian I.; Bogen des Großwesirs Keva Mustapha
Bleistift, aquarelliert,



Nr. 59-25v: Inv. Nr. 1977/101-25 verso: Studie des Helmes und Schwertes von Georg Castriota, gen. Skanderbeg
Bleistift,
bez.: „Ambraser Sammlung 28 Juny 42“, am Helm: „vergoldet / Kupfer / Eisen / gold / Kupfer / Eisen“ darunter: „Schwerdt ganz [...]

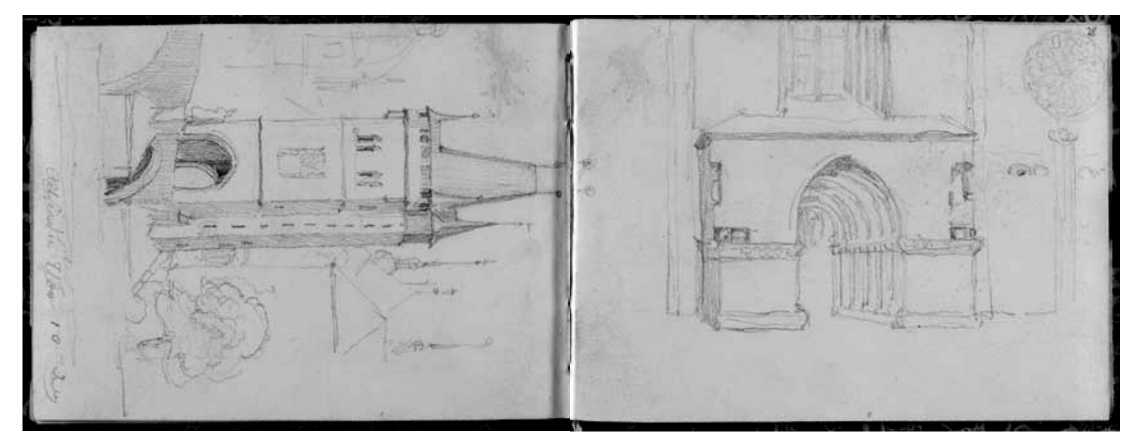
Nr. 59-26r: Inv. Nr. 1977/101-26 recto: Genreszene: Frauen und kleine Kinder im Prater in Wien
Bleistift

Scanderbeg“
Die Zeichnung zeigt Helm und Schwert von Georg Castriota, gen. Scanderbeg, die sich heute in der Rüstkammer im Kunsthistorischen Museum in Wien befinden (vgl. Sacken 1862, Tafel XLI und XLIII).



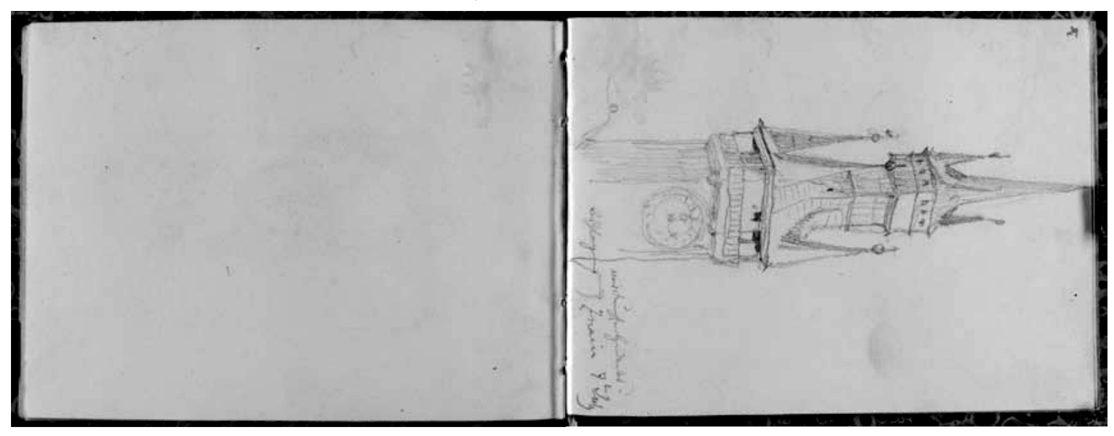
Nr. 59-26v: Inv. Nr. 1977/101-26 verso:

Nr. 59-27r: Inv. Nr. 1977/101-27 recto: Skizze eines Orientalen und einer Baumgruppe
Bleistift



Nr. 59-27v: Inv. Nr. 1977/101-27 verso: Altstädter Turm der Karlsbrücke in Prag
Bleistift
Hochformat, bez.: „Altstadt Thor 10 July“

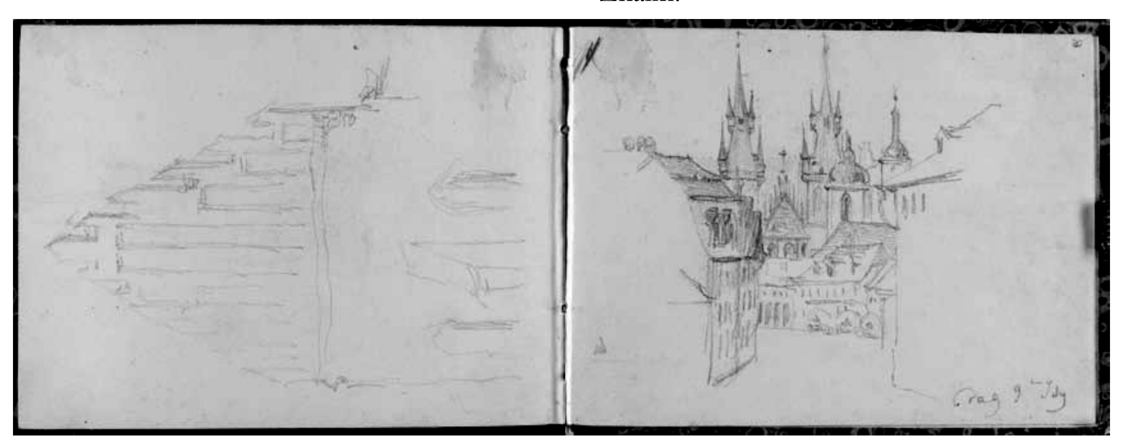
Nr. 59-28r: Inv. Nr. 1977/101-28 recto: Studie eines Kirchenportals in Prag
Bleistift



Nr. 59-28v: Inv. Nr. 1977/101-28 verso:

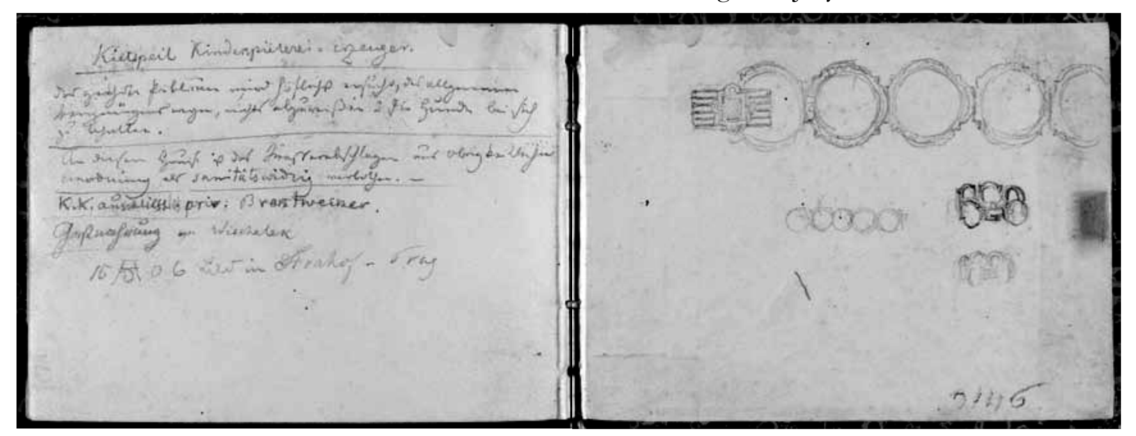
Nr. 59-29r: Inv. Nr. 1977/101-29 recto: Turm mit Turmuhr und spitzen Zinnen
Bleistift

Hochformat, bez.: „mit Kupfer gedeckt / beschlagen Znaim 7ten July“
Die Zeichnung zeigt den außergewöhnlichen Rathausturm des heutigen Znojmo, ehemals Znaim.



Nr. 59-29v: Inv. Nr. 1977/101-29 verso: Frontalansicht der Alten Synagoge in Prag
Bleistift

Nr. 59-30r: Inv. Nr. 1977/101-30 recto: Blick auf die Teynkirche in Prag
Bleistift,
bez.: „Prag 9ten July“



Nr. 59-30v: Inv. Nr. 1977/101-30 verso:
Bleistift,
bez.: „Kietspeil Kinderspielerei = Erzeuger / das geehrte Publicum wird höflichst ersucht, des allgemeinen / Vergnügens wegen, nichts abzureißen u die Hunde bei sich / zu behalten. / An diesem Haus ist das Wasserabschlagen aus obrigkeitlicher / Einordnung als sanitätswidrig verbothen. / K. K. ausschliesslich priv: Brantweiner. / Gastnahrung von Wiestalek / 15 AD 06 Bild im Strahof-Prag“ („AD“ ligiert – Signatur Albrecht Dürers)

Nr. 59: Inv. Nr. 1977/101-Einband innen: Skizzen eines Schmuckstückes
Bleistift

13. Skizzenbuch Paris (1869/70)

Sinja Ponick



Kat. Nr. 60
Einband: 100 x 155mm
Papier, 95 x 151mm
Inv. Nr.: H 1977/102
1977 im Londoner Kunsthandel erworben

Das Pariser Skizzenbuch entstand in den Monaten März bis September des Jahres 1869. Weitere Einträge stammen aus dem Jahr 1870 und wurden wohl erst nach der Heimkehr vorgenommen.

In Bendemanns Œuvre ist das Skizzenbuch zwischen der in Düsseldorf befindlichen Ölskizze (Abb. 23) und der ausgeführten Endfassung des Gemäldes *Die Wegführung der Juden in die babylonische Gefangenschaft* einzuordnen (Abb. 26; vgl. Kat. Nr. 27-44). Es umfasst 32 Blätter, wobei Blatt 29 fehlt.[41] Es ist im Sedezformat gebunden und wird von einem schwarzen Paste-grain-Einband mit Leinenrücken umfasst. In gedruckten ornamentalen Versal-Buchstaben steht auf der Vorderseite des Einbandes „Album". Auf einem nachträglich aufgeklebten Etikett ist handschriftlich und mit Bleistift „(1869)" vermerkt. Bevor die Göttinger Kunstsammlung das Skizzenbuch 1977 erwarb, befand es sich in einer privaten Sammlung in London. Im Laufe der Jahre hat sich die Bindung leicht gelockert, der Einband ist etwas verschlissen und zahlreiche Blätter sind stockfleckig.

Ein Großteil der im Skizzenbuch enthaltenen Zeichnungen bezieht sich auf die Sammlungen des Pariser Louvre. Das besondere Interesse Bendemanns lag dabei auf Gemälden berühmter Künstler sowie der vorderasiatischen Kunst. Er skizzierte während seines Aufenthaltes im Louvre sowohl prominente Werke von Künstlern wie van Dyck, Leonardo da Vinci, Raffael oder Veronese (vgl. Kat. Nr. 60-1r, 2r, 3v, 14r), aber auch Reliefs aus dem Palast des assyrischen Königs Assurbanipal (668 bis ca. 627 v. Chr.) in Ninive, die ihn besonders in Hinblick auf *Die Wegführung der Juden in die babylonische Gefangenschaft* interessierten (vgl. Kat. Nr. 60-4v-9v, 12r u+v).[42]

Die umfangreiche Sammlung altorientalischer Kunst des Louvre war durch das gewachsene Interesse für die Orientalistik und die Initiierung archäologischer Ausgrabungen im Orient zu Stande gekommen.[43] Bereits um 1842 wurden Forschungsreisen nach Assyrien unternommen. Die ersten bedeutenden Funde machte der Franzose Paul Emile Botta (1802-1870), der diese in Khorsabad zutage förderte, das er damals noch für das alte Ninive hielt.[44] Botta veranlasste, seine Entdeckungen nach Paris zu bringen. So konnte dort die Abteilung für assyrische Kunst des Louvre errichtet werden.[45] Der Konsul und Archäologe Victor Place (1818-1875) führte um 1851 weitere Ausgra-

---

[41] Am erhaltenen Ansatz ist deutlich zu erkennen, dass Blatt 29 herausgeschnitten wurde. Er trägt auf der Rectoseite eine römische Numerierung von „I" bis „VII".

[42] Entsprechende archäologische Objekte befinden sich bis heute im Musée du Louvre in Paris, in den Staatlichen Museen zu Berlin und im British Museum London, vgl. Ausst. Kat. Berlin 2008, Bd. 1, S. 16.

[43] Vgl. Andrè-Salvini 1997, S. 8.

[44] Vgl. Chevalier 2008, S. 63.

[45] Vgl. Andrè-Salvini 1997, S. 8.

bungen in Khorsabad durch.[46] 1862 unternahm der Franzose Henri Pacifique Delaporte (1815-1877) ebenfalls eine umfangreiche archäologische Exkursion durch Mesopotamien und entdeckte in Nimrud ein Ensemble assyrischer Reliefs.[47]

Eduard Bendemann muss sich mit der Ausgrabungskampagne um Babylon beschäftigt und somit auch von den Funden aus Assyrien erfahren haben, die zum Teil zeitgleich gemacht wurden. Wie Guido Krey festgestellt hat, arbeitete der Künstler in Vorbereitung auf sein Werk *Die Wegführung der Juden in die babylonische Gefangenschaft* vor allem daran, sich anhand der Reliefs aus Ninive und Khorsabad eine „ethnisch-kulturelle Authentizität" für Figuren und Beiwerk anzueignen.[48] Hierzu gehörte nicht nur das Studium von Altertümern, sondern auch das Zeichnen nach lebenden Modellen, welches im Falle des Pariser Skizzenbuchs eine bemerkenswerte Verbindung mit der Erschließung historischer Reliefs eingeht. Besonders interessierten den Künstler fremdländische, möglichst orientalisch erscheinende Modelle, wie man anhand der Skizzen (Kat. Nr. 60-14v, 16r, 22r) sowie der bemerkenswerten Auflistung von Modellen, ihren Adressen und Preisen, auf der hinteren Umschlaginnenseite feststellen kann.

Darüber hinaus finden sich im Skizzenbuch auch Entwurfsskizzen zu einzelnen Szenen für die *Wegführung* (Kat. Nr. 60-21v, 22r) sowie weitere für Bendemanns Arbeit höchst aufschlussreiche Bilder und Texte: etwa Einkaufslisten (17r), Steuerlisten (17v) oder die Abschrift eines kuriosen Briefes an den Musiker Ferdinand Hiller (30r). Einige Notizen verweisen auf den Deutsch-Französischen Krieg von 1870/71 (29v) und damit auf die Zeit nach Bendemanns Rückkehr nach Düsseldorf.



Abb. 61: Der Streitwagen des Assurbanipal. Relief aus dem Palast in Ninive, Paris, Louvre



Nr. 60: Inv. Nr. 1977/102-Vordere Umschlaginnenseite:
Im Hochformat parallel zur Bindung bez.: „J. J. E[...] villée in [...]

Nr. 60-1r: Inv. Nr. 1977/102-1 recto: Skizze nach dem Gemälde *Guillaume Richardot mit seinem Sohn* von Anton van Dyck und Skizze eines weiteren Bildes

46 Vgl. Chevalier 2008, S. 63.
47 Vgl. ebd., S. 65.
48 Krey 2003, S. 189.

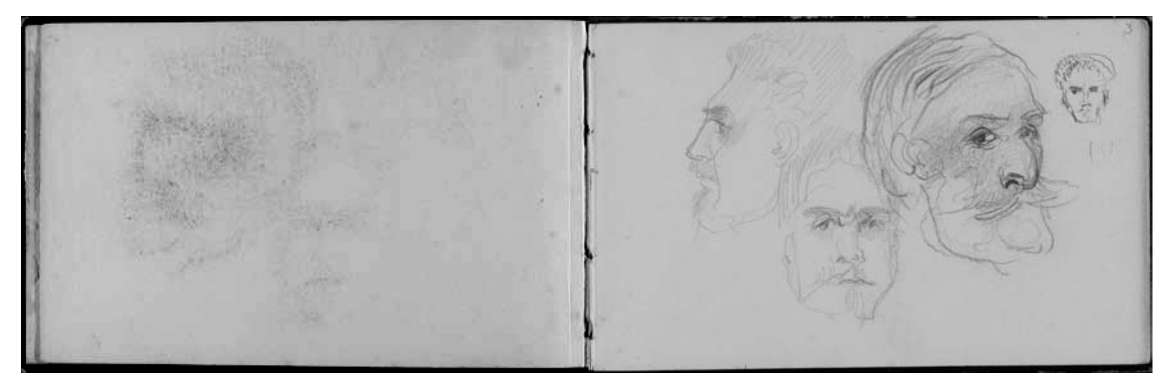
Im Querformat unten links bez.: „H 1977/102“ (Inventarnummer).

Tinte in schwarz, Feder, Bleistift, bez. oben links: „Louvre 1 Spt / Perugino in Salle carrée al tempera / David Pius VII en face. / v. Dyck No 150 Salle carrèe“, darunter Skizze des im Pariser Louvre befindlichen Gemäldes von van Dyck (vgl. Larsen 1980, S. 98, Nr. 185, Tafel IX); rechts Skizze eines weiteren, bislang nicht identifizerten Bildes, darunter bez.: „Breton Processio / C. Goupil/ 1 Sept 69“.



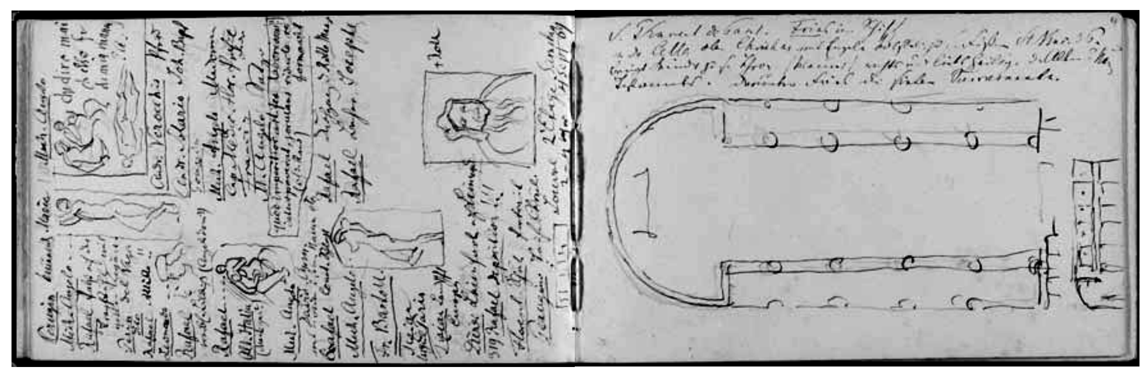
Nr. 60-1v: Inv. Nr. 1977/102-1 verso: Skizze der reich ornamentierten Weihekrone des Westgotenkönigs Rekkeswinth; zudem verschiedene Notizen
Bleistift, Tinte in schwarz, stockfleckig, Hochformat, bez. oben: „RECCESVINTHUS/ 649-672“, darunter Krone (heute im Museo Archeologico, Madrid); re. daneben bez.: „Fondateur A. / du Sommerard / du / ~~Hotel~~ Musée / de Cluny / 2 Septr“; darunter bez. „Sculptures Renaissance / Louis Poncher / u. seine Frau“ „schön. Grabstein aus S. Germain l’ Auxerrois“ „Louvre / 3 Septr“ bez. unten: „Bernard Palissy Inventeur des rustiques / Figulines de Roi Charles II.“ Die untere Notiz bezieht sich u. a. auf das von Guillaume Regnault und Guillaume Chaleveau geschaffene Grabmal des Louis de Poncher (gest. 1521) und seiner Frau Robine Legendre (gest. 1520) aus der Kirche Saint-Germain-l’Auxerrois in Paris (vgl. Gaborit 1998, Bd. 2, S. 563-565).

Nr. 60-2r: Inv. Nr. 1977/102-2 recto: Skizzen nach Gemälden Raffaels und Leonardos
Bleistift, Tinte in schwarz, leicht stockfleckig, Oben links zwei gerahmte Skizzen nach Gemälden im Louvre, links: Porträt eines jungen Mannes, bez. darunter „Rafael“ (heute Parmigianino zugeschrieben, vgl. Pomarède 2005, S. 314), rechts daneben: Skizze nach Leonardo da Vinci: *Bildnis einer Dame des Mailänder Hofes*, gen. *La Belle Ferronière*, (vgl. Gowing 1988, S. 158), bez. darunter: „Leonardo“. Darunter bez.: „ Johanna v. Arragonien / 3 Portrait v Tizian / Johann v Calcar.“ Darunter weitere gerahmte Skizze nach *Selbstporträt Raffaels mit seinem Fechtmeister* (vgl. Gowing 1988, S. 172), bez. darüber: „Rafael“. Oben mittig Rahmen mit Schrift: „Vierge / aux / Rocher /Leon[ardo]“, mit Bezug auf darunter befindliche, größere Skizze nach Leonardos *Felsgrottenmadonna* (vgl. Gowing 1988, S. 159) mit eingetragenen Farbangaben („blau“, „gelb“, „grün“, „roth“), bez. darunter: „Leonard[o]“. Oben links gerahmte Skizze nach Raffaels *Porträt des Baldassare Castiglione* (vgl. Gowing 1988, S. 171), bez. darunter: „Rafael“.
– siehe Farbtafel XIIIa



Nr. 60-2v: Inv. Nr. 1977/102-2 verso:
Abrieb von Bleistiftskizze von 3 recto

Nr. 60-3r: Inv. Nr. 1977/102-3 recto:
Vier Skizzen von männlichen Köpfen
Bleistift, Tinte in schwarz,
leicht stockfleckig



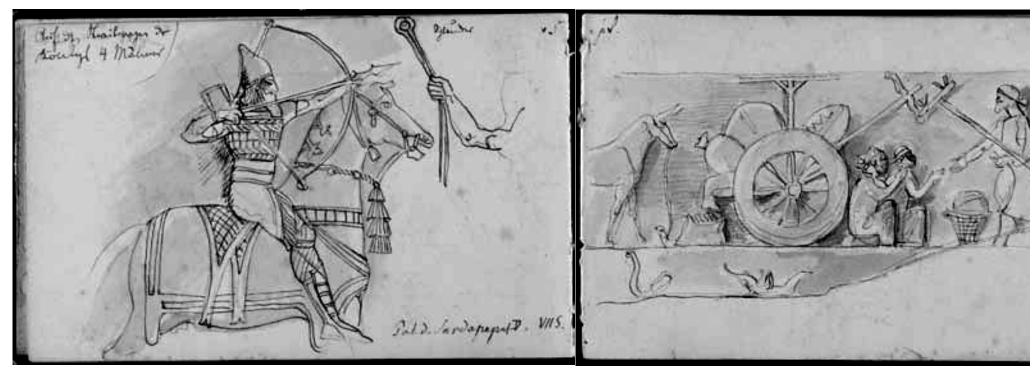
Nr. 60-3v: Inv. Nr. 1977/102-3 verso:
Sechs kleine, flüchtige Skizzen nach Werken im Louvre mit umfangreicher Beschriftung
Bleistift, Tinte in schwarz,
leicht stockfleckig,
Hochformat, bez. links: „Perugin kniende Maria / Mich. Angelo .. / Rafael Pabst auf dem / Tragstuhl und / vielen [...] / Perin del Vaga / dito / Rafael Attila!! / Leonardo .. / Rafael / weibl. Bildniß (Angela Doni?) / Rafael..... / Alt. Italien / (Mantegna?) / Mich. Angelo / David. Anon./ und d. wieder u. seinen Namen etc. / Rafael Const. Schlacht / Mich. Angelo / Fr. Bartoll. / Tizian / Urtheil Paris / Tizian Landschaft / Europa / Dürer Leimfarbe auf Leinwand / 319 Rafael Deposition!!! / Florent. Schule Portrait / Perugino Taufe Christi / Louvre 2' Etage Samstag / 2-4 Uhr 4 Sept 69“. Bez. rechts: „Mich. Angelo / chi dire mai / ch essa fu / di mia manu. / [...] / A. / Andr. Verocchio Pferd / Andr. Solario Joh. Bapt. / Poussin / Mich. Angelo Madonna / Cap. Medic. Flor. Profil / [...] / Francia / M. Angelo Satyr / quod imperitior artifex laboriosus ? / deturpoverat, forulans riducte re / (auf d. Rand) formavit / Rafael Durchgang d Rothe Meer / Rafael Leben Josephs“ dazwischen mehrere Zeichnungen; unten ein Porträt, bez.: „Roth“.

Nr. 60-4r: Inv. Nr. 1977/102-4 recto:
Grundriss der Kirche St. Vincent-de-Paul in Paris
Bleistift, Tinte in schwarz,
leicht stockfleckig,
bez. über dem Grundriss: „S. Vincent d P. Fries im Schiff / i. d. Cella oben Christus mit Engeln kolossal; zu s. Füßen St. Vinc. d. P./ bringt Kinder zu s. Thron | kleiner | rechts und links Heilige d. Alten u. Neuen / Testaments. Darunter Fries die sieben Sakramente“. Am Blattrand rechts, um 90 Grad gedreht, Skizze des Längsschnitts der Kirche St. Vincent-de-Paul.



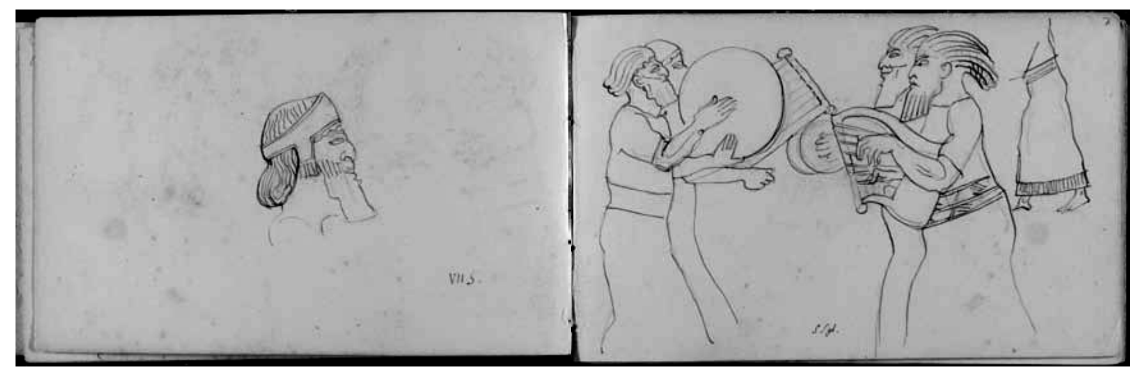
Nr. 60-4v: Inv. Nr. 1977/102-4 verso: Detailstudien der Sandalen und des Armreifs vom Hochrelief des Gilgamesch
Bleistift, Tinte in schwarz,
leicht stockfleckig,
Detailstudien der mit Sandalen bekleideten Füße und eines Armreifs der rechten Hand des sumerischen Königs von Uruk auf dem Hochrelief des Gilgamesch im Pariser Louvre, gefunden in Khorsabad (vgl. Pottier 1924, S. 67-69, Taf. I und Taf. VIII), bez.: „Armring [?] / der Hand“ und „Coloß / KHORSABAD / VIII Siecl. / Koloß“.

Nr. 60-5r: Inv. Nr. 1977/102-5 recto: Skizze eines Reliefs mit einem assyrischen Krieger und Tribut leistenden Assyrern vom Palast des Assurbanipal in Ninive
Bleistift, Tinte in schwarz,
stockfleckig Zeichnung z. T. auf 4v weitergeführt,
bez. oben rechts: „Palast des Sarda / napal Ninive“; bez. unten rechts: „KHORSABAD / VIII Sc.“ Szene von einem Relieffragment aus dem assyrischen Palast des Assurbanipal in Dur-Scharukin (Khorsabad) mit Darstellung des Elamiten-Feldzugs (vgl. André-Salvini 1997, S. 88-91).



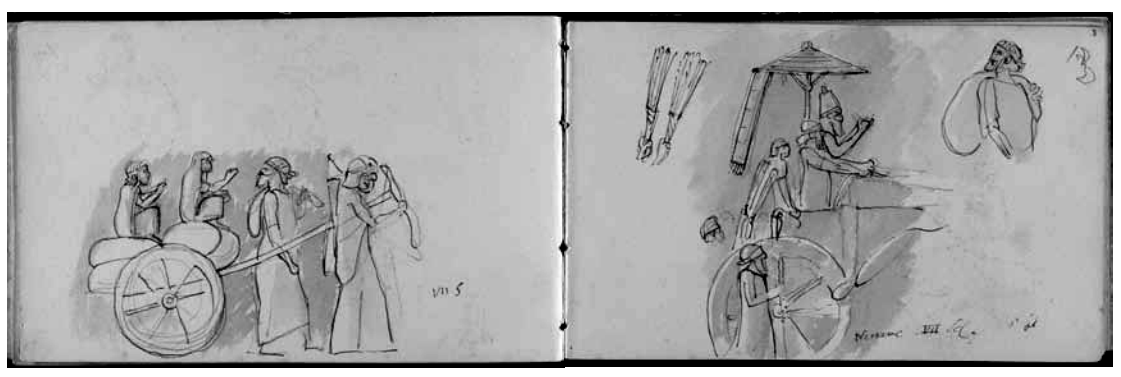
Nr. 60-5v: Inv. Nr. 1977/102-5 verso: Skizze eines reitenden Bogenschützen nach einem Relief vom Palast des Assurbanipal; Studie eines Armes mit Schleuder
Bleistift, Tinte in schwarz,
stockfleckig, Zeichnung nach einem Relief aus demselben Palast in Dur Scharukin wie 5r (vgl. Pottier 1924, Nr. 67, Tafel XXIV),
bez. oben links (Tinte): „Auf dem Streitwagen des / Königs 4 Männer“; bez. oben rechts: „Schleuder“, „5. Spt.“ (auf 6r weitergeführt); bez. unten rechts: „Pal. des Sardapapal V. VII. S[iècle].“
– siehe Farbtafel XIIIb

Nr. 60-6r: Inv. Nr. 1977/102-6 recto: Relief mit einer Biwakszene auf einem Feldzug des Königs Assurbanipal
Bleistift, Tinte in schwarz, aquarelliert in grau,
stockfleckig,
Skizze nach demselben Relief wie 5v (vgl. Pottier 1924, Nr. 67, Tafel XXIV).



Nr. 60-6v: Inv. Nr. 1977/102-6 verso: Studie eines Assyrers im rechten Profil
Bleistift, Tinte in schwarz, stockfleckig,
Detailstudie nach einem assyrischen Relief im Louvre (vgl. Pottier 1924, Nr. 66, Tafel XXIII), bez. unten rechts: „VII S[iècle].“

Nr. 60-7r: Inv. Nr. 1977/102-7 recto: Relief mit Musikanten aus dem Palast des Assurbanipal in Ninive
Bleistift, Tinte in schwarz, stockfleckig,
bez. unten mittig: „5 Spt.“
Skizze nach einem assyrischen Relief, das die Armee des Assurbanipal zeigt; hier Ausschnitt mit Musikern, die (v. l. n. r.) einen Tamburin, eine Leier, einen Schellentamburin und eine weitere Leier spielen (vgl. Pottier 1924, S. 99-100, Nr. 66, Tafel XXIII).



Nr. 60-7v: Inv. Nr. 1977/102-7 verso: Relief mit zwei Soldaten und einem Mann, die einen Karren mit einer Frau und einem Kind ziehen
Bleistift, Tinte in schwarz, grau aquarelliert, stockfleckig,
bez. unten rechts: „VII S[iècle]“
Skizze nach dem oberen Register des Reliefs *Der Streitwagen des Königs Assurbanipal* (vgl. Pottier 1924, S. 96, Nr. 62, Tafel XXII – siehe auch Abb. 61); zwei von mehreren Gefangen ziehen einen Wagen mit Gepäck, auf dem zwei weitere Personen sitzen.

Nr. 60-8r: Inv. Nr. 1977/102-8 recto: Relief des Assurbanipal auf seinem Streitwagen mit Gefolge; Detailstudien
Bleistift, Tinte in schwarz, grau aquarelliert, stockfleckig,
bez. unten rechts: „Ninive VII S[ie]cl[e]. 5 Spt.“
Skizze des Streitwagens von Assurbanipal nach dem unteren Register des Reliefs *Der Streitwagen des Königs Assurbanipal* (wie 7v; vgl. Pottier 1924, S. 96, Nr. 62, Tafel XXII – siehe auch Abb. 61).



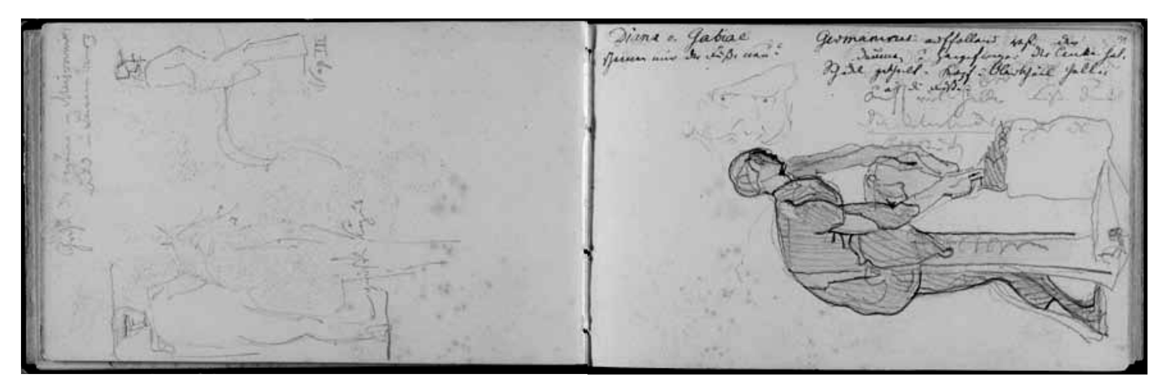
Nr. 60-8v: Inv. Nr. 1977/102-8 verso: Skizze eines Assyrers im linken Profil mit Bart, Kopfbedeckung und Ohrschmuck
Bleistift, Tinte in schwarz, grau aquarelliert, stockfleckig
Profil König Sargons, der Ende des 8. Jahrhunderts v. Chr. herrschte (vgl. Pottier 1924, Nr. 28-30, Tafel XIV).

Nr. 60-9r: Inv. Nr. 1977/102-9 recto: Skizze eines stehenden Kriegers mit Helm und Speer, die Zügel eines Pferdes haltend; Detailstudien
Bleistift, Tinte in schwarz, grau aquarelliert, stockfleckig,
bez.: „Pal. d. Sargon à Khorsabad VIII S[ie]c[le]. / 5 Spt"
Studie nach einem Relief aus dem Palast des Sargon in Khorsabad. (vgl. André-Salvini 1997, S. 78), das einen Krieger mit Speer zeigt, der mit seiner linken Hand die Zügel eines Pferdes hält, welches nur flüchtig angedeutet ist. Rechts daneben Detailstudien eines Armes mit Brustansatz sowie eines Gesichts en face.



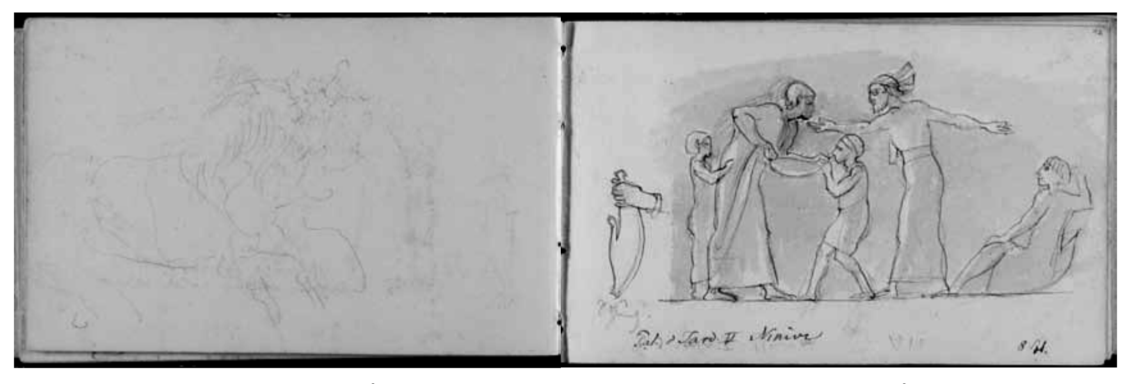
Nr. 60-9v: Inv. Nr. 1977/102-9 verso: Reiterszene mit Dromedar und Pferden
Bleistift, Tinte in schwarz, grau aquarelliert, stockfleckig,
bez. unten mittig: „ 8 Spt".
Skizze eines Dromedars mit Reiter sowie eines weiteren Reiters – sicher nach einem assyrischen Relief.

Nr. 60-10r: Inv. Nr. 1977/102-10 recto: Studie einer Grabstele aus Pharsalos (Thessalien) mit zwei jungen Frauen im Profil
Bleistift, Tinte in schwarz, grau aquarelliert, stockfleckig,
bez. unten rechts: „5 Spt. / Sonntag"
Nachzeichnung eines griechischen Grabreliefs mit zwei jungen Frauen im Profil aus Thessalien (vgl. Boardman 1987, Abb. 61).



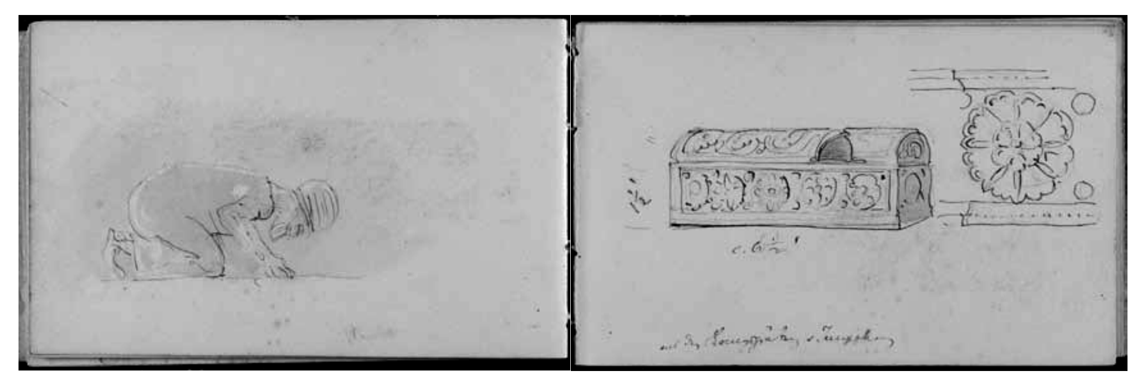
Nr. 60-10v: Inv. Nr. 1977/102-10 verso: Skizze zweier Reiterfiguren nach Jean Louis Ernest Meissonier
Bleistift,
stockfleckig,
Hochformat, bez. oben rechts, unten rechts und links: „Größe der Figuren – Meissonier / Bild in Luxemburg / Nap III / größte Figur“ zwei Reiterfiguren nach Ernest Meissonier im Musée du Luxembourg in Paris, eine davon zeigt Napoleon III. (vgl. Lacambre 1974, S. 136-138).

Nr. 60-11r: Inv. Nr. 1977/102-11 recto: Skizze der Skulptur des Hermes, die Sandale bindend; Skizze eines männlichen Gesichts in Frontalansicht
Bleistift, Tinte in schwarz, grau und braun aquarelliert,
stockfleckig,
bez. oben links: „Diana v. Gabiae / Statue nur die Füße neu?“ bez. oben rechts: „Germanicus auffallend ist der / Daumen u. Zeigefinger der linken Hand / Schädel getheilt. Kopf u Obertheil heller / als die Füße.“
Zeichnung nach der Skulptur *Hermes die Sandale bindend* (römische Kopie eines Originals von Lysipp oder seiner Schule) im Louvre (vgl. Ziegler 1993, Abb. S. 196). Leicht versetzt hinter der Skulptur Andeutung eines Gesichts en face in Bleistift.



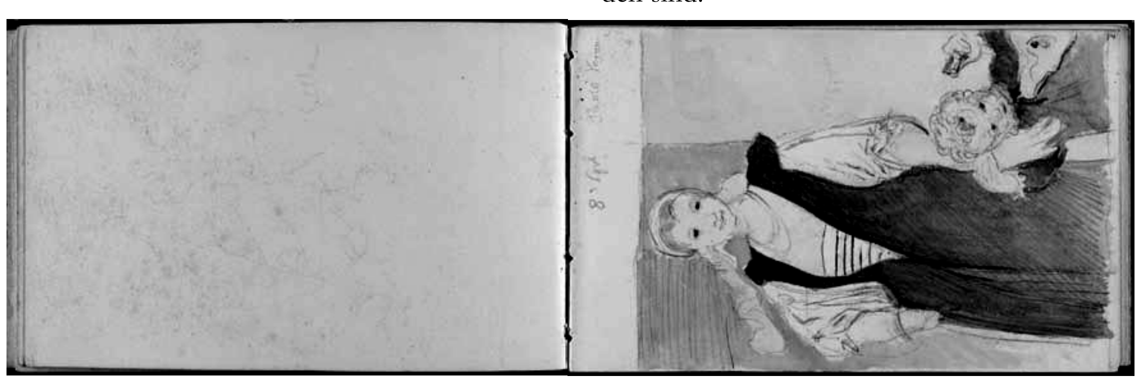
Nr. 60-11v: Inv. Nr. 1977/102-11 verso: Flüchtige Skizze eines Tieres
Bleistift,
stockfleckig,
evtl. Darstellung eines liegenden Löwen oder Pferdes.

Nr. 60-12r: Inv. Nr. 1977/102-12 recto: Darstellung von fünf Figuren in orientalischer Kleidung; Detailstudie eines Trinkschlauches
Bleistift, Tinte in schwarz, grau aquarelliert,
stockfleckig,
bez. unten: „Schlauch / Pal. d. Sard. V Ninive / 8 Spt.“
Szene von einer Reliefplatte aus Ninive (vgl. André-Salvini 1997, S. 90). Gruppe von fünf Figuren, bei der eine kleiner dargestellte Person mit einem Trinkschlauch getränkt wird. Trinkschlauch links noch einmal als Detail, von einer Hand gehalten, vergrößert dargestellt.



Nr. 60-12v: Inv. Nr. 1977/102-12 verso: Kniender Orientale mit Bart
Bleistift, Tinte in schwarz, grau aquarelliert, stockfleckig,
bez. unten mittig: „Niniveh“ [?]
höchstwahrscheinlich Nachzeichnung eines Reliefs aus der Abteilung für assyrische Altertümer des Louvre.

Nr. 60-13r: Inv. Nr. 1977/102-13 recto: Skizze eines Rosettensarkophages aus dem Louvre; Detailstudie eines Rosettenmotivs
Bleistift, Tinte in schwarz, grau aquarelliert, stockfleckig,
bez. unten: „aus den Königsgräbern von Jerusalem“, links neben Sarkophag: „1 ½“ (Höhe), unter Sarkophag „6 ½“ (Länge).
Nachzeichnung eines Kalksteinsarkophages mit Rosettenmotiven aus einer Gruppe von Sarkophagen im Louvre, die aus Palästina stammen und etwa im 1. Jh. v. Chr. entstanden sind.



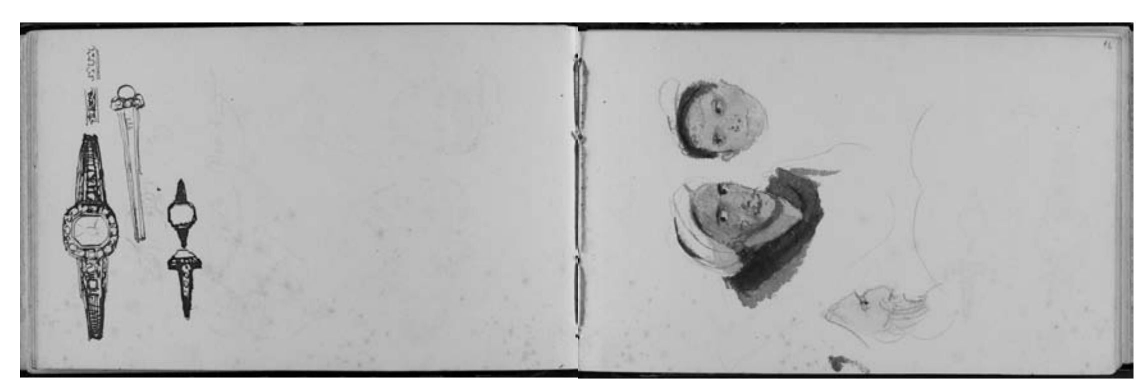
Nr. 60-13v: Inv. Nr. 1977/102-13 verso

Nr. 60-14r: Inv. Nr. 1977/102-14 recto: Frau mit Kind und Hund; Studie nach einem Gemälde von Paolo Veronese
Bleistift, aquarelliert,
Hochformat, bez. oben: „8 Spt Paolo Veron.“
Zeichnung nach dem im Louvre befindlichen Gemälde *Frau mit Kind und Hund* von Paolo Veronese (vgl. Piovene 1968, S. 106, Nr. 95).
– siehe Farbtafel XIIIc



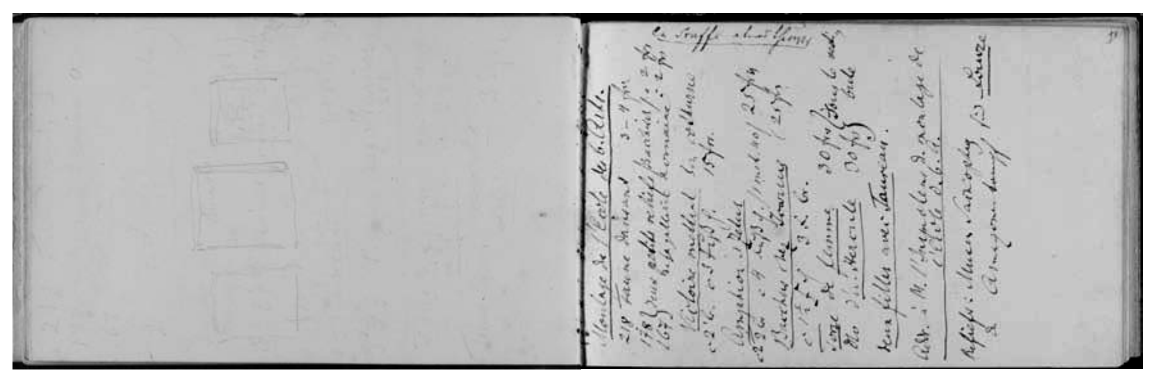
Nr. 60-14v: Inv. Nr. 1977/102-14 verso: Kopfstudien
Bleistift, Tinte in braun, aquarelliert, stockfleckig,
Hochformat; sieben Kopfstudien von verschiedenen Figuren, in verschiedener Größe und Zeichentechnik aus dem Zusammenhang der *Wegführung der Juden in die babylonische Gefangenschaft* (Kat. Nr. 27-44). So bezieht sich der Profilkopf unten in der Mitte auf die Darstellung des von Nebukadnezar verschleppten Königs Zedekia.

Nr. 60-15r: Inv. Nr. 1977/102-15 recto: Vielfigurige Szene und Text
Tinte in braun,
stockfleckig,
bez.: „10/9. L. Davids Portrait im Louvre Untermalung im Spiegel gemalt / so daß er die Palette in der Rechten, den Pinsel in der Linken hat. / sein [...] Lipps ist in der Natur auf der linken / Seite gewesen / Lethière, talentvoll zwei sehr gr. Histor[ien]. Bilder aus der Röm. / Geschich[te]. Brutus – / Virginia –"
Darunter Kompositionsskizze nach einem bislang noch nicht identifizierten Historienbild.



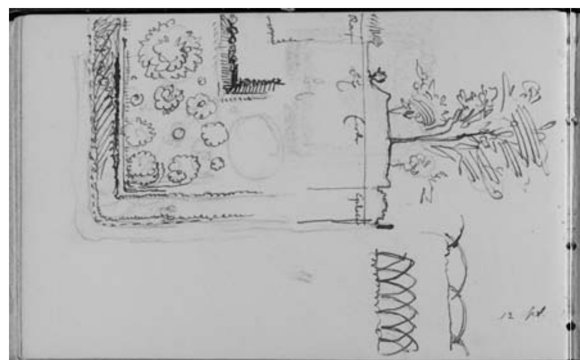
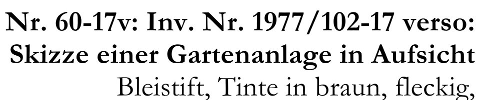
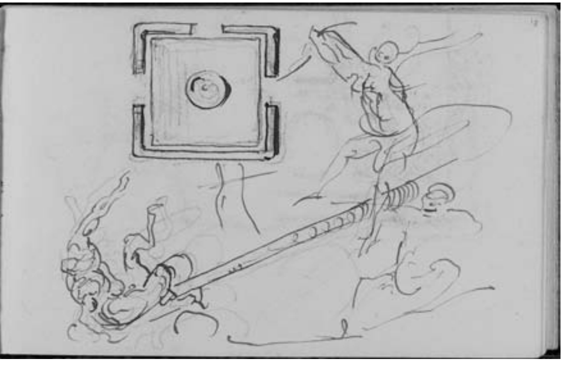
Nr. 60-15v: Inv. Nr. 1977/102-15 verso: Skizzen von geschliffenen Ringen mit Edelsteinen in verschiedenen Ansichten
Tinte in braun,
stockfleckig,
verschiedene Ansichten eines Rings mit Edelsteinen festgehalten. Interessant ist die seitliche Ansicht des Rings, die den verarbeiteten Edelstein erst hervortreten lässt.

Nr. 60-16r: Inv. Nr. 1977/102-16 recto: Drei Kopfstudien
Bleistift, aquarelliert,
stockfleckig, Farbfleck am linken Rand,
Hochformat, farbig ausgearbeitete Kopfstudien, z. T. von Orientalen, wohl in Vorbereitung auf die Endfassung der *Wegführung der Juden in die babylonische Gefangenschaft* (vgl. Kat. Nr. 27-44).
– siehe Farbtafel XIIId



Nr. 60-16v: Inv. Nr. 1977/102-16 verso: Geometrische Formen
Bleistift,
stockfleckig,
Hochformat, in der Mitte des Blattes drei verschieden große geometrische Formen, bei denen es sich – wie bei 2r – um angedeutete Bilderrahmen handelt; Blatt ansonsten mit weitgehend unlesbar gewordener Schrift gefüllt.

Nr. 60-17r: Inv. Nr. 1977/102-17 recto: Text
Tinte in schwarz,
stockfleckig,
Hochformat, bez.: „Moulage de l´Ecole des b. Arts. / 218 Faune dansant 3 – 4 frs. / 178 deux petits reliefs | Bacchisch: 2 frs. / 167 de la gallerie Romaine: 2 fr. / Victoire mettant bon cothurne / c 2' br c 3 Fuß h. 15 frs. / Amphion et Zetus / c 2 ½ br. c 4 Fuß h. | 1 metr. 40| 25 frs. / Bacchus chez Icarius (25 frs. c 1 ½ F h 3 F. br. / Torse de femme. 30 frs / dito d' un Hercule 30 frs / Tous le vesti/bule / deux filles avec Taureau. / Adr. à M. l' Inspecteur du moulage de / l'Ecole d. b. A. / / Reliefs: Musen Sarkophag / der Amazonenkampf für Louvre" seitlich: „En Staffe etwas theurer".

Nr. 60-17v: Inv. Nr. 1977/102-17 verso: Skizze einer Gartenanlage in Aufsicht
Bleistift, Tinte in braun, fleckig,
bez. unten rechts: „12 Spt."
Die Zeichnung zeigt eine regelmäßige Gartenanlage in Grundriss, Schnitt und Details (Beet-Einfassungen?). Offen bleibt, ob es sich um einen realen Garten in Paris handelt, um einen Entwurf oder um eine Rekonstruktion eines Historischen Gartens aus dem Umfeld von Babylon oder Assyrien. Legendär waren die sogenannten Hängenden Gärten von Babylon (vgl etwa. Ausst. Kat. Berlin 2008, Bd. 1, S. 34).

Nr. 60-18r: Inv. Nr. 1977/102-18 recto: Grundriss sowie eine schnelle Skizze dreier Figuren in dynamischer Bewegung
Bleistift, Tinte in braun, fleckig,
Der rechteckige Grundriss mit einem kreisförmigen Binnenelement bezieht sich evtl. noch einmal auf den Garten auf 17v. Darunter und daneben sind drei Figuren in sehr lockerem und flüchtigem Zeichenstil dargestellt, verbunden durch eine runde Stange, die von unten links nach oben rechts diagonal im Bild verläuft und den linken Unterschenkel der oberen Figur streift. Auch hier bleibt unklar, um was es sich genau handeln könnte und ob der Grundriss mit den Figuren in Beziehung steht.



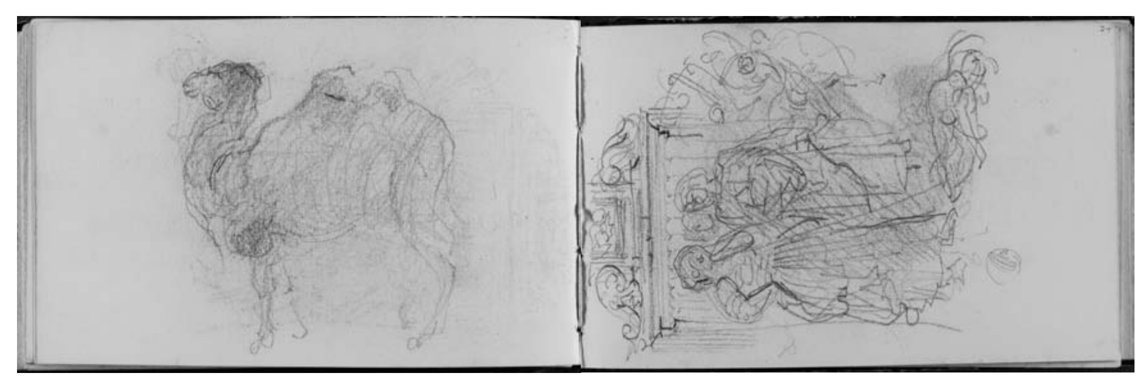
Nr. 60-18v: Inv. Nr. 1977/102-18 verso:
Abrieb von Bleistiftskizze 19 recto.

Nr. 60-19r: Inv. Nr. 1977/102-19 recto:
Skizze nach der Skulptur *Rossebändiger*
Bleistift,
bez. oben rechts: „12 Sept. d. l. Concorde"
Nachzeichnung des Rossebändigers von Guillaume Coustou aus dem Jahr 1739 am Eingang der Champs Elysées in Paris (vgl. Kimpel 1982, S. 283-284, Abb. 243).



Nr. 60-19v: Inv. Nr. 1977/102-19 verso:
Tanz der Salome (Figurendarstellungen in einem Raum) sowie Detailstudie eines bärtigen Mannes als Halbfigur
Bleistift, Tinte in braun,
stockfleckig,
Blatt zweigeteilt; links vermutlich Kompositionsskizze einer Darstellung des Tanzes der Salome (Matth. 14, 1-12); von links wird das abgeschlagene Haupt Johannes des Täufers hereingebracht.
Rechts Detailstudie eines bärtigen Mannes als Halbfigur.

Nr. 60-20r: Inv. Nr. 1977/102-20 recto:
Skizze einer Figurengruppe auf einem Felsen; Figur im Vordergrund mit hoch aufgereckten Armen
Bleistift,
stockfleckig,
vermutlich Nachzeichnung des im Louvre befindlichen Gemäldes *La déluge* (Die Sintflut) von Antonio-Marziale Carracci (vgl. Villot 1860, Bd. 1, S. 85). Figurengruppe auf einem Felsen, im Vordergrund Figur mit zum Himmel ausgestreckten Armen.



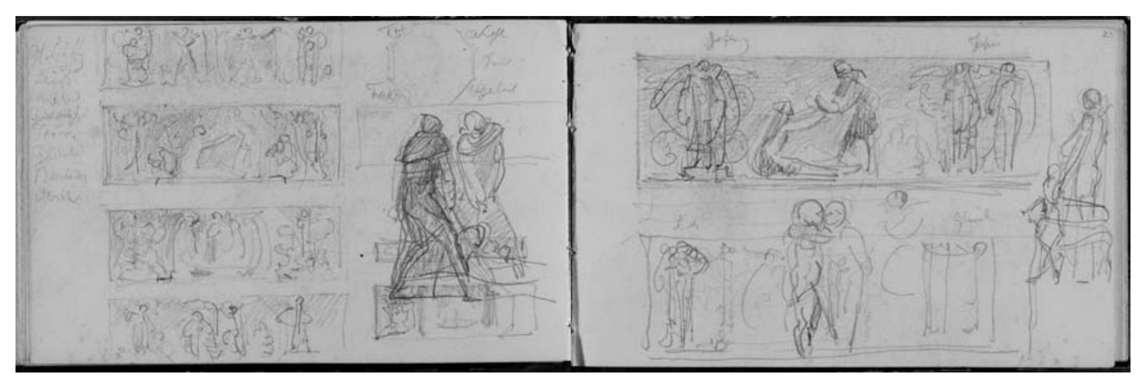
Nr. 60-20v: Inv. Nr. 1977/102-20 verso: Skizze eines Kamels
Bleistift,
Kamele sind ein wichtiges Staffagemotiv für Bendemanns alttestamentliche Szenen. Ein vergleichbares Kamel findet sich – gespiegelt – links oben auf dem Gemälde *Die Wegführung der Juden in die babylonische Gefangenschaft* (vgl. Kat. Nr. 27-44).

Nr. 60-21r: Inv. Nr. 1977/102-21 recto: Zwei Frauen vor einer Architekturkulisse
Bleistift,
Hochformat,
Darstellung eines unbekannten Motivs, evtl. im Zusammenhang mit den Darstellungen von je zwei Personen auf den nachfolgenden Blättern 22r, 22v, 23r und 25v – ein Projekt Bendemanns?



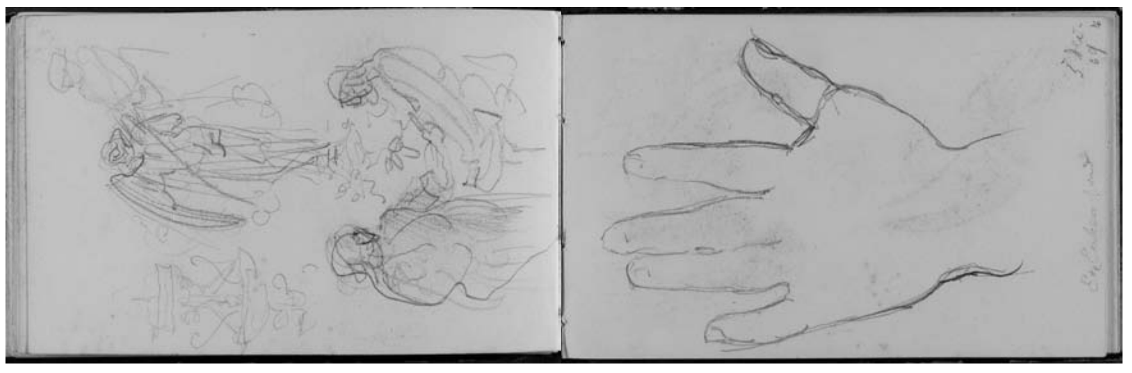
Nr. 60-21v: Inv. Nr. 1977/102-21 verso: Skizze einer Frau mit Kind auf einem Esel reitend; Variationen dieses Motivs; stehender Feldherr mit Lanze vor einem Streitwagen
Bleistift, Tinte in braun,
Studien zu Figurengruppen auf dem Gemälde *Wegführung der Juden in die babylonische Gefangenschaft* (vgl. Kat. Nr. 27-44); die Gruppen mit Frau und Kind auf einem Esel beziehen sich vermutlich auf die weggeführten Personen links im Bild. Die Darstellung des Feldherrn im Profil unten mittig zeigt Nebukadnezar – die zentrale Gestalt im oberen Teil des Gemäldes *Wegführung*.

Nr. 60-22r: Inv. Nr. 1977/102-22 recto: Elf Kopfstudien eines Mannes mit orientalischer Kopfbedeckung; Detailstudien einer Figur mit erhobenem Arm vor einer Figurengruppe; Skizze zweier Frauen in langen Gewändern
Bleistift, Tinte in braun,
Kopf- und Oberkörperstudien zu der Figur im Gemälde *Wegführung der Juden in die babylonische Gefangenschaft* (vgl. Kat. Nr. 27-44), die sich links im Bild zu Jeremias umwendet und den linken Arm anhebt; die summarische Skizze der zwei Frauen oben links gehört wohl in einen anderen Zusammenhang – vgl. 21r.



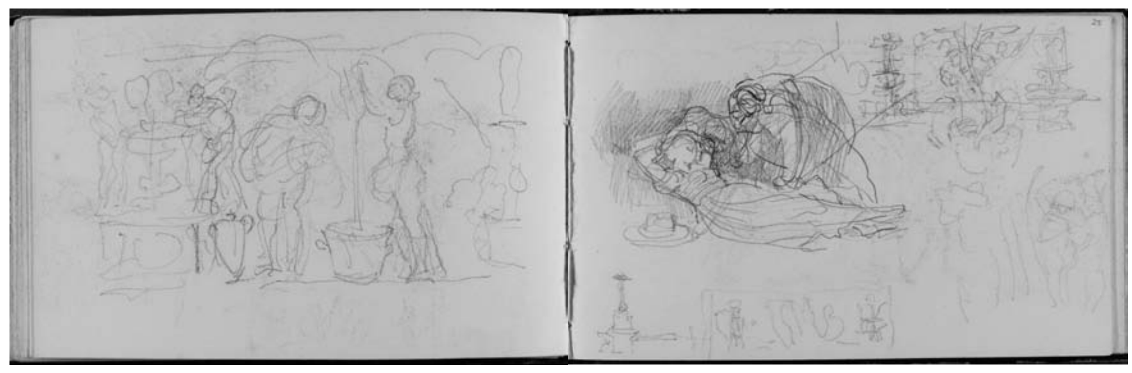
Nr. 60-22v: Inv. Nr. 1977/102-22 verso: Allegorische Szenen und eine Figurengruppe
Bleistift,
bez. links: „[...] / Fleiß / Weisheit / Gerechtigkeit / Stärke / Geduld / Bescheidenh / Muth“; rechts daneben vier rechteckig gerahmte, friesförmige Skizzen (Vorbild?); rechts oben: oktogonales Schema (Grundriss?), bez. im Uhrzeigersinn: „Tod“, „[...]“, „[...]“, „Geburt“, „Trauer“; darunter kräftig konturierte Skizze eines Denkmals (?) mit zwei stehenden Personen auf einem Sockel.

Nr. 60-23r: Inv. Nr. 1977/102-23 recto: Zwei Skizzen mit biblischen oder allegorischen Szenen
Bleistift,
Zwei friesartige Darstellungen übereinander, die untere überschnitten von zwei Figuren (Projekt oder Wiedergabe eines bestehenden Ensembles aus Bildern bzw. Reliefs und Skulpturen?). Friese oben bez.: „Hoffnung“, „[...]“, „Leid“, „Glück“. Rechts Seitenansicht einer Figur mit Tier (Hund?).



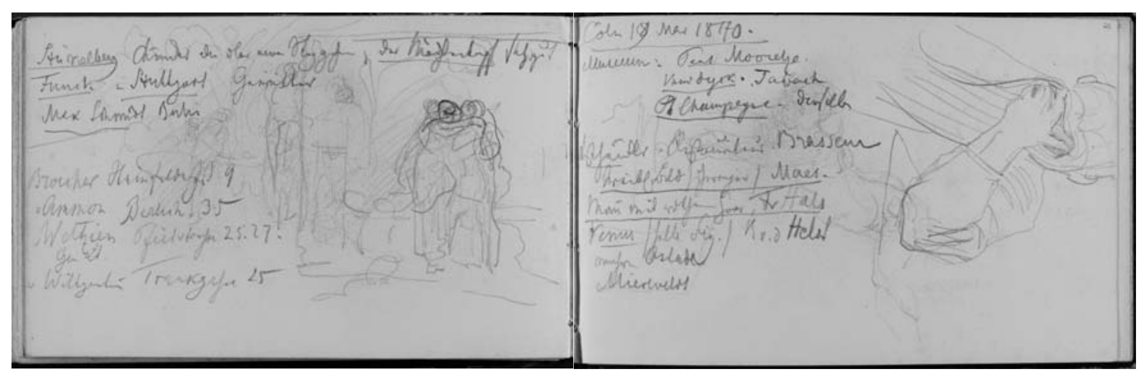
Nr. 60-23v: Inv. Nr. 1977/102-23 verso: Skizze eines Engels, zweier Figuren und eines Brunnens
Bleistift,
Hochformat, Skizzen zum selben Objekt/Projekt wie 22v und 23r?

Nr. 60-24r: Inv. Nr. 1977/102-24 recto: Umriss einer linken Hand
Bleistift,
stockfleckig,
bez. unten (Hochformat): „E[.]. Enders [?] Hand 5 Dec. 69“. Die Zeichnung entstand vermutlich durch Auflegen einer Kleinkind-Hand (dasselbe Kind wie auf 27r -28r?) und Umreißen mit einem Stift, Linien später nachgezogen und ergänzt (Andeutung der Fingernägel).



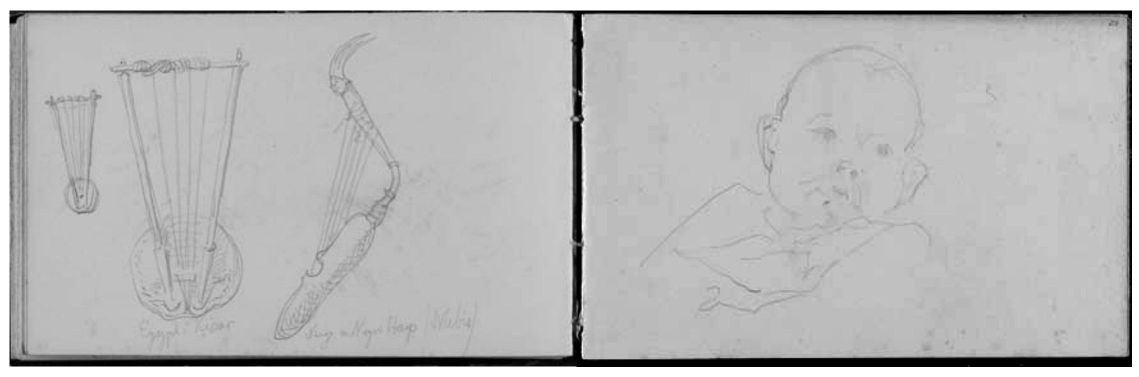
Nr. 60-24v: Inv. Nr. 1977/102-24 verso: Figurenszene
Bleistift,
Szene unbekannten Inhalts: Zwei Figuren vor Gartenstaffage um zentralen Pflanzenkübel, links ein Brunnen.

Nr. 60-25r: Inv. Nr. 1977/102-25 recto: Liegende schlafende Frau und über sie gebeugte Figur; weitere Skizzen
Bleistift,
Szene unbekannten Inhalts.



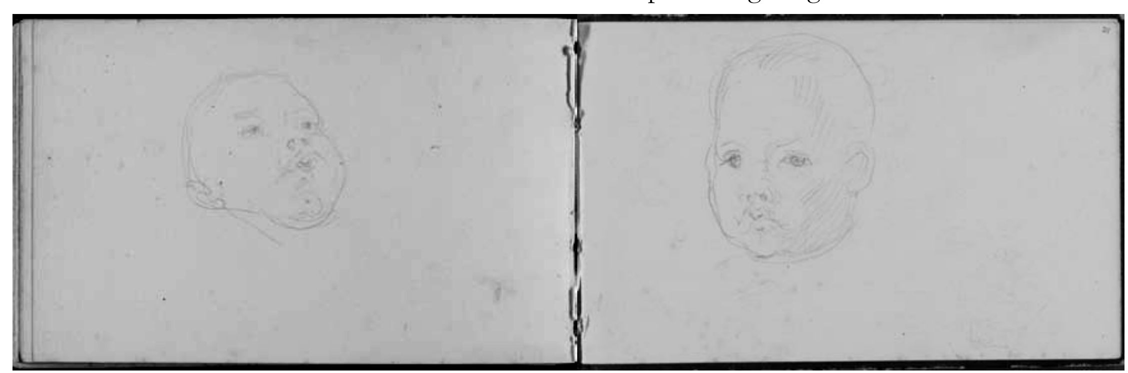
Nr. 60-25v: Inv. Nr. 1977/102-25 verso: Zwei sich umarmende Figuren, Text
Bleistift,
rechts Skizze einer Gruppe von zwei sich umarmenden Personen, die vermutlich zum selben Projekt gehören, das auf 22v und 23r dargestellt ist,
bez. (Schrift z. T. über Skizze hinweglaufend): ‚Stackelberg [?] Kinder die oben am Steg gehen, der Mädchenkopf sehr gut / Funck in Stuttgart Gemüther / Max Schmidt Berlin / Boucher Hainfeldweg 9 / v Ammon Bertuch[?]. 35 / v Woltzien Pfeilstraße 25. 27. / Gen Lt. / Wittgenstein Trankgasse 25“.

Nr. 60-26r: Inv. Nr. 1977/102-26 recto: Männliche Figur, ihr Gesicht mit einem Tuch bedeckend, Text
Bleistift,
Figur im Hochformat, Text im Querformat, bez.: „Cöln 19 Mai 1870. / Museum: Paul Moorelse. / Van Dyck. Taback / Ph. Champagne. derselbe / Pf[...] Restaurateur Brassem / weibl. Bild | Jungen | Maes / Mann mit weißem Haar, Fr. Hals / Venus | halbe Fig. | B. v. d. Helst / muthm. Ostade / Miereveldt“ – Notizen von einem Museumsbesuch in Köln.



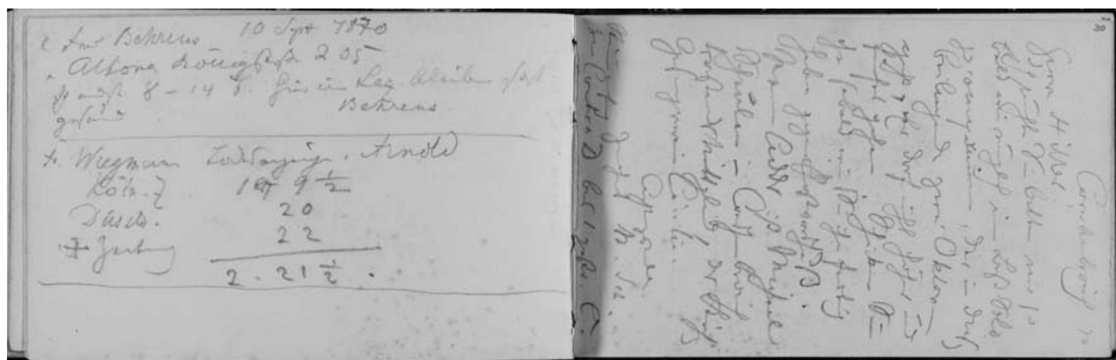
Nr. 60-26v: Inv. Nr. 1977/102-26 verso: Drei afrikanische Musikinstrumente (Harfen)
Bleistift,
bez. (jeweils unter dem dargestellten Instrument): „Egypt. Kissar“ „Nanga o. Negro Harp (Nubia)“.

Nr. 60-27r: Inv. Nr. 1977/102-27 recto: Brustbild eines Säuglings, dessen Kopf und Augen zum rechten Bildrand gerichtet sind
Bleistift,
in raschen Umrisslinien gezeichnetes Bildnis eines kleinen Kindes in frontaler Ansicht, den Kopf leicht geneigt.



Nr. 60-27v: Inv. Nr. 1977/102-27 verso: Kopfstudie eines Säuglings im Halbprofil, dessen Kopf in den Nacken gelegt ist
Bleistift,
Kopfstudie – vermutlich desselben Säuglings wie 27r, den Kopf nach hinten gelegt.

Nr. 60-28r: Inv. Nr. 1977/102-28 recto: Kopfstudie eines Säuglings
Bleistift,
Noch eine Kopfstudie des kleinen Kindes, nahezu frontal dargestellt, leicht nach links gedreht.

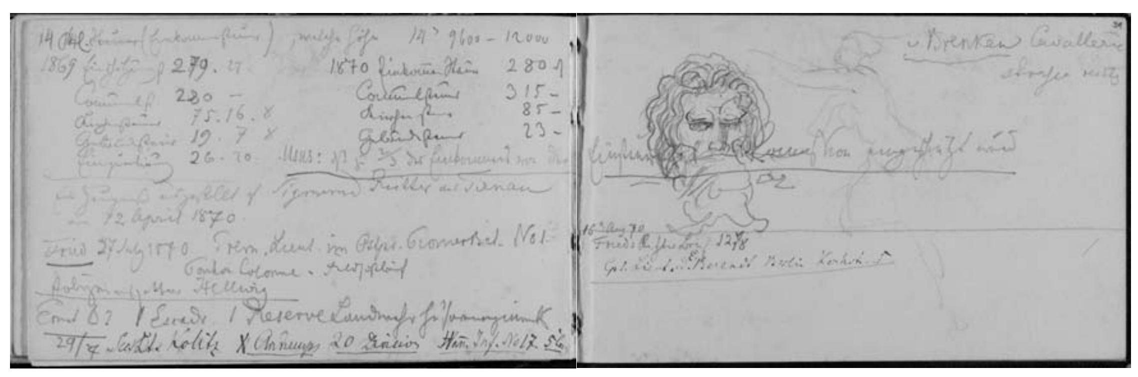


Nr. 60-29v: Inv. Nr. 1977/102-29 verso: Text
Bleistift,
bez.: [...] Behrens 10 Sept 1870 / Altona Königstraße 205 / [...] muß 8 – 14 T. hier im Laz[arett?]. bleiben fast / gesund Behrens“ darunter bez.: „Wiegmann Todsagung [?]. Arnold / Köln Z. 12 T 9½ / Düsseld. 20 / †

Nr. 60-30r: Inv. Nr. 1977/102-30 recto: Text
Bleistift,
Hochformat, bez.: „Corschenbroich 70 / Herrn Hiller! / Ich möchte Sie bitten mir so / bald wie möglich ein Baß Solo / zu componiren, das in Dur, / beiliegend zwei Oktaven / geht, es darf nicht höher und / tiefer gehen.

Zeitung 22 / 2.21 ½"
Bendemann regelt hier die Angelegenheiten des am 6. August 1870 im Deutsch-Französischen Krieg in der Schlacht bei Spichern gefallenen Arnold Wiegmann (geboren 1846), dem Sohn des in Düsseldorf wirkenden Architekten und Malers Rudolf Wiegmann (1804-65) und der Malerin Marie Wiegmann (1826-92) – (vgl. Daelen 1897, S. 391).

Schicken Sie ihn sobald wie sie ihn fertig / haben gegen Postvorschuß. /Meine Addr. :P Michael / Schülen [?] in Corschenbroich, / Vorstandsmitglied, des Kirchen / Gesangverein Cäcilie. / Achtungsvoll [...] M. Sch." Bez. darunter: „Stimmumfang / Contr D bis 1 gestr. C." Abschrift eines Briefes an den bedeutenden, in Köln wirkenden Komponisten und Dirigenten Ferdinand Hiller (1811-85), den sich der musikalisch überaus bewanderte Bendemann wohl als Kuriosität notiert hat: Der Tonfall, mit dem hier von einem angesehenen Künstler ein „Werk" eingefordert wird, und die gleichzeitig angegebenen Einschränkungen dürften Hiller ebenso wie Bendemann amüsiert haben. Ein Stimmumfang von zwei Oktaven ist an sich guter Durchschnitt, die weiteren Angaben sprechen im übrigen für einen sehr tiefen Bass.

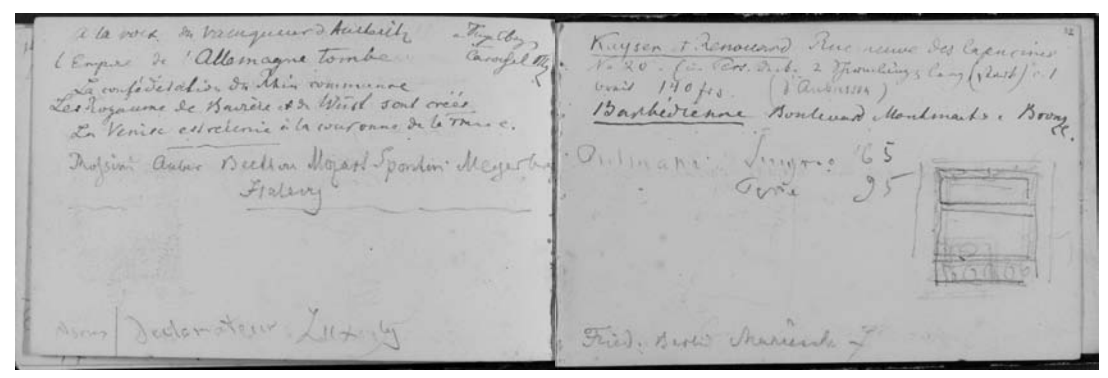


Nr. 60-30v: Inv. Nr. 1977/102-30 verso: Text

Bleistift, bez.: „14 [...] ~~Steuer~~ (Einkommensteuer) welche Höhe 14' 9600-12000", darunter bez. links: „1869 [...]st 279. 27. / Communalst. 280 – Kirchensteuer 75. 16. 8 / Gebäudesteuer 19. 7 8 / Einquartierung 26. 20." Spalte rechts daneben: „1870 Einkomensteuer 2801 / Comunalsteuer 315 - / Kirchensteuer 85 - / Gebäudesteuer 23 - / Usus: bis zu 2/3 der Einkommenst von der" [von hier ab auf 31r:] „F[...] [...] kann zugesetzt werden." darunter bez. über die gesamte Blattbreite von 30 v.: „Zeugniß ausgestellt f Sigmund Rütter aus Tirnau / am 12. April 1870. / Fried 27 July 1870 [...] Lieut. im Ostpr. [..] d No 1 / Ponton Colonne. Feldpostbrief / Polyzeiinspektor Hellwig / Ernst B? 1 Escadr. 1 Reserve Landwehr Husarenregiment / 29/7 [ab hier mit Tinte überschrieben:] Sec. Lt. Kolitz X [...] 20 Division [...] Inf. No. 17. 5 [...]"
Im Jahr 2003 träumte der CDU-Politiker Friedrich Merz von der Steuererklärung, die auf einem Bierdeckel Platz findet. Wie weit kam Eduard Bendemann mit einem Skizzenbuchblatt?

Nr. 60-31r: Inv. Nr. 1977/102-31 recto: Kopfstudie eines bärtigen Mannes und Studie einer weiblichen Figur

Bleistift, bez. oben rechts: „v. Brenken, Cavallerie / straße rechts", darunter Fortsetzung von Blatt 30v (durch überdeckende Kopfstudie weitgehend unleserlich, siehe dort), darunter bez.: „16t Aug 70 / Friedr [...] [...| 1278" darunter: Cpt. Lieut. D. E. Berendt Berlin Kochstr. 5".



Nr. 60-31v: Inv. Nr. 1977/102-31 verso: Text
Bleistift, Tinte,
bez.: „a la voir du vainqueur d Austerlitz [...] / Caroussel [...]“; darunter bez.: „l’Empire de l’Allemagne Tombe / la confederation du Rhin commance / Les Royaume de Bavière et de Württ[temberg] sont creës / La Venice est reunie à la couronne de la France.“ Darunter: „Rossini Auber Beethov Mozart Spontini Meyerbe[er] / Halevy“
Darunter bez.: „[...] Decorateur [...].“
Notizen aus dem Zusammenhang des Deutsch-Französischen Kriegs 1870/71?

Nr. 60-32r: Inv. Nr. 1977/102-32 recto: Geometrische Formen und Text
Bleistift, Tinte,
bez.: „Kayser et Renouard rue neuve des Capucines / No 20 Für Pers. [...] 2 Sh[...]längen lang (starb) c. 1 / [...] 140 Frs. (D’Aubasson) / Barbédienne Boulevard Montmartre Bronze.“ Darunter bez. (Bleistift): „[...] Ingres 65 / [...] 95“
Bez. unten (Bleistift): Fried. Berlin Marienstr. 7“.



Nr. 60-32v: Inv. Nr. 1977/102-32 verso: Herkules erwürgt in seiner Wiege zwei Schlangen
Bleistift, Tinte,
karikaturistische Darstellung eines zwei Schlangen würgenden Kleinkindes, darunter bez.: „A L ENFANT IMPERIAL außen an den Tuileries“
weiterhin bez. (Bleistift) oben links: „W 6236 Vernet / 71 Deveria“; rechts oben: „Amphion et Zetus / c 4’ / 6204 Bacchus – Entree / Victoire 12 Apollon et Laton 4 / 464 3 Villes / Jupiter et Thetis / T[...] / Germanicus 140 / Tete de Vitellius 5“. Rest unleserlich.

Nr. 60: Inv. Nr. 1977/102-hintere Umschlaginnenseite: Text
Bleistift,
bez.: „Felix 28 Expl. [...] Clichy 11/ Rue Perignan Xenon | A I Stern et Comp / Rue Consomere Suaves vue de Friedr. Albr. 18 / Z[X]enon 3 Rue Le Courbe (Negre) / Lundi 9 heure (Sonntag 12 h Martin 9 Uhr) / N Rue campagne première 5 Montparnasse / Martin, Europäer dunkle Farbe / halber Tag 4-5 ½ Fr / ganzt. 8 Fr | Regnier Rue de Rennes / Rue Ca[...] 8“; bez. unten links: „7.30 Morg. / 5 – abds / Place Roublais; Gare du Nord“; bez Mitte rechts: 9 Septr. / 9 Uhr ab / 1 Uhr“. Das Blatt verzeichnet offenbar Modelle in Paris, ihre Adressen, Terminabsprachen und z. T. auch ihre Preise: Deutlich ist das Interesse an fremdländischen Modellen, darunter zweimal ein gewisser „Zenon“ oder „Xenon“

(„Negre“). Die Bezeichnung „Suaven“ (Zuaven) bezieht sich auf in Nordafrika rekrutierte Söldner, die ebenfalls – und noch bei Vincent van Gogh – beliebte Modelle waren (vgl. u.a. Krüger 2007, S. 104-107). Zweimal wird das Modell Martin („Europäer dunkle Farbe“) aufgeführt, von dem mehrere Modellstudien in der Universitätskunstsammlung Göttingen vorhanden sind (Kat. Nr. 34, 35, 37). Außerdem verzeichnet Bendemann Abfahrtszeiten in Richtung Köln – offenbar plante er seine Rückreise.

14. Unzugeordnete Zeichnungen

Martina Buhtz, Nadine Kaminski und Anna-Christine Lehmann

Eduard Bendemann fertigte seine Skizzen zumeist zur Vorbereitung seiner großen Historienbilder an. Es handelt sich überwiegend um Modell- und Gewandstudien, anhand derer der Künstler Körperhaltungen und Faltenwürfe studierte und erfundene Kompositionen am Modell zu verifizieren suchte. Der Künstler machte jedoch auch Zeichnungen, die sich nicht eindeutig Gemälden zuordnen lassen. Auch sie sind zu einem großen Teil von hoher künstlerischer Qualität. Diese Gruppe sei im folgenden unter der Rubrik „unzugeordnete Zeichnungen" zur Diskussion gestellt.

Einige dieser Zeichnungen wirken in der Haltung der Modelle so unspezifisch, dass sie sich vermutlich auf kein konkretes Projekt beziehen, sondern wohl als selbständige akademische Aktstudien angefertigt wurden. Hierzu gehören etwa Kat. Nr. 61-66. Bei anderen Blättern legt die Spezifik der Körperhaltung oder des Faltenwurfs nahe, dass sie in Vorbereitung auf ein bestimmtes Bild entstanden sind. Damit hatten sie vermutlich dieselbe Funktion im Entwurfsprozess wie die Zeichnungen Kat. Nr. 5-53. Allerdings ist eine Zuordnung zu konkreten Bildern bislang noch nicht gelungen.

Generell ist die Auseinandersetzung mit dem Werk Bendemanns nach wie vor in Gange. Es handelt sich um einen offenen Prozess, bei dem fortlaufend neue Verbindungen zu Gemälden hergestellt werden, die zum Teil erst jetzt wiedergefunden wurden. So ist es durchaus denkbar, dass in Zukunft einige der Blätter, die hier im Rahmen der „unzugeordneten Zeichnungen" vorgestellt werden, einem bestimmten Werk als Vorstudie zugeordnet werden können.

Um die Arbeit mit diesen Blättern zu erleichtern, werden sie im folgenden in Gruppen zusammengefasst, denen kein chronologisches Muster unterliegt: Aktstudien von Männern (Kat. Nr. 61-69), Frauen (Kat. Nr. 70-78) und Kindern (Kat. Nr. 79-85r), Gewandstudien (Kat. Nr. 85v-90) sowie die Details verschiedener Körperteile (Kat. Nr. 91-39v). Zum Abschluss werden zwei Skizzen gesondert betrachtet – einmal die Darstellung einer Totenmaske (Kat. Nr. 94r) und zum anderen das Portrait eines Jungenkopfes (Kat. Nr. 95r). Die Einordnung der folgenden Zeichnungen besagt nichts über ihren künstlerischen Wert. Gerade einige der Aktstudien belegen Bendemanns profunde akademische Ausbildung (z.B. Kat. Nr. 66).

Vorzeichnungen schaffen Klarheit und Übersicht, da sie als Schritte zum Ausformulieren eines Bildes dienen. Die vielen Skizzen verdeutlichen jedoch auch, dass es gravierende Unterschiede zwischen den verschiedenen Stadien des Entwerfens gibt.

Kat. Nr. 61: Stehender männlicher Akt en face, im Kontrapost mit hochgewinkeltem rechten Arm; Ornamentstudien

Bleistift, weiß gehöht, Papier, 301 x 232 mm

Inv. Nr. H 1977/55
1977 im Londoner Kunsthandel erworben

Die Zeichnung zeigt einen frontal dargestellten männlichen Akt im Kontrapost stehend, wobei das linke Bein das Stand-, das rechte das Spielbein ist. Während der linke Arm entspannt an der Körperseite herabhängt, ist der rechte Arm hoch erhoben, die rechte Hand ruht auf dem Kopf der Figur. Der dargestellte junge Mann mit kurzem, gescheiteltem Haar hat die Augen geschlossen. Die gleichmäßigen Schraffuren und Schattierungen lassen einen muskulösen Körper erkennen. Die Figur ist bis auf die Zehen, die nur angedeutet sind, vollständig ausgeführt.

Julia Sophie Baum

Kat. Nr. 62: Männlicher Akt

Bleistift, Papier, 300 x 236 mm, Einstichlöcher in rechter und linker oberer Ecke, am linken Rand leicht fleckig Wasserzeichen: „DE CANSON FRERES"

Inv. Nr. H 1977/20
1977 im Londoner Kunsthandel erworben

Das Blatt zeigt die Darstellung eines männlichen Aktes im Profil. Er steht auf dem rechten Bein, das linke Bein liegt angewinkelt auf einem weichen Untergrund auf. Während er den rechten Arm in die Hüfte stützt, präsentiert er seinen Oberkörper und blickt aus dem rechten Bildrand heraus.
Das Wasserzeichen identifiziert die französische Papiermühle Canson, aus der u.a. auch der Bogen für Kat. Nr. 32, 39 und 70 stammt.

Sinja Ponick


Kat. Nr. 61: H 1977/55


Kat. Nr. 62: H 1977/20

Kat. Nr. 63: Stehender männlicher Akt

Bleistift, schwarze Kreide, weiß gehöht, Papier, 443 x 295 mm, bez.: „8/12 50“ (unten rechts), „66 ¾” / Kopf 9 Zoll / [...] / 8 / [...] / 4 ¾” / [...] 4 ¼ / [...] 5”“ (über das Blatt verteilt)

Inv. Nr. H 1977/24
1977 im Londoner Kunsthandel erworben

Bei dieser Aktzeichnung handelt es sich um die Darstellung eines jungen Mannes, im Dreiviertelprofil stehend. Die rechte Körperseite ist dem Betrachter zugewandt. Das rechte Bein ist das Stand-, das linke das Spielbein. Durch das deutlich angewinkelte linke Bein wird eine Hohlkreuzstellung erreicht, die rechte Hand wird in Hüfthöhe hinter dem Körper gehalten. Der linke Arm hängt leicht gewinkelt an der linken Körperseite herab, einen stiftartigen Gegenstand mit den Fingern haltend. Der Kopf ist leicht nach vorn geneigt, während der Blick gen Boden gerichtet ist. Die Figur hat kurzes, leicht gewelltes Haar. Die Zeichnung ist vollständig ausgeführt und weist gleichmäßige Schraffuren und Schattierungen auf. Lediglich die Ferse des linken Fußes, die offenbar zweimal erprobt wurde, ist nur flüchtig angelegt.

Über die Zeichnung des jungen Mannes hinaus enthält das Blatt schriftliche Angaben zu bestimmten Größen- und Längenverhältnissen sowie eine Datierung.

Julia Sopie Baum

Kat. Nr. 64: Aktstudie eines stehenden Mannes in Rückenansicht

schwarze Kreide, weiß gehöht, bräunliches Papier, 422 x 265 mm, bez. „8/12 50“

Inv. Nr. H 1977/57
1977 im Londoner Kunsthandel erworben

Die Aktzeichnung zeigt einen jungen Mann in Rückenansicht. Das rechte Bein als Standbein nach vorn gestellt, das linke als Spielbein nach hinten abgewinkelt, steht er im Kontrapost, den linken Arm hebend, den rechten Arm zur Seite streckend. Die Arme sind nur in ihren Ansätzen wiedergegeben. Der junge Mann trägt kinnlanges Haar. Die Zeichnung ist in groben, recht sicheren Strichen und mehrfach gesetzten Konturen auf das Blatt gesetzt. Ebenso wie Kat. Nr. 63 ist diese Zeichnung auf den 8. Dezember 1850 datiert, was auf eine Sitzung mit einem Aktmodell schließen lässt.

Anne-Katrin Sors



Kat. Nr. 63: H 1977/24



Kat. Nr. 64: H 1977/57

Kat. Nr. 65: Stehender weiblicher Akt

Bleistift, bräunliches Papier, 456 mm x 298 mm, Fettfleck rechts oben, Knickspuren bez.: „26/2 59“, „Kopf 9” [...] / Leist[...] 8 ½ / Hüfte 15 3/8 b / Fußknöchel 5 / Fußlänge 10 / Oberarm [...] Marie Meißner Scherf“

Inv. Nr.: H 1977/23 1977 im Londoner Kunsthandel erworben

Das hochformatige Blatt zeigt mittig im Bild einen dem Betrachter zugewandten stehenden weiblichen Akt. Die Kopfhaltung ist minimal nach unten geneigt und der Blick der Frau zum rechten unteren Rand des Bildes gerichtet. Der linke Fuß ist nach vorn gestellt, der rechte bildparallel im rechten Winkel dazu.

Der rechte Arm hängt am Körper herab und die rechte Hand umfasst einen senkrechten Block. Der linke Arm ist an den Oberkörper angewinkelt, die linke Hand, mit dem Handrücken in Richtung des Betrachters, umschließt das obere Ende eines senkrechten Stabes, der nur in Umrissen skizziert worden ist – ein traditionelles Mittel zur Fixierung von Körperhaltungen im akademischen Modellstudium (vgl. Knofler 2000, S. 15).

Die Aktstudie konzentriert sich auf den Außenkontur der Figur. Schraffuren betonen die Frisur und geben Schattierungen innerhalb des Aktes an, heben aber auch – als Hintergrundschraffur – kontrastiv dessen Umriss hervor.

Martina Buhtz

Kat. Nr. 66 Rückenakt eines stehenden Knaben

Bleistift, Kohle, weiß gehöht, bräunliches Papier, 453 x 296 mm, Einrisse an den Rändern, mit Japanpapier hinterlegt bez.: „Adolf Schönemann 11 Jahr Ritterstr. 37“

Inv. Nr. H 1977/11 1977 im Londoner Kunsthandel erworben

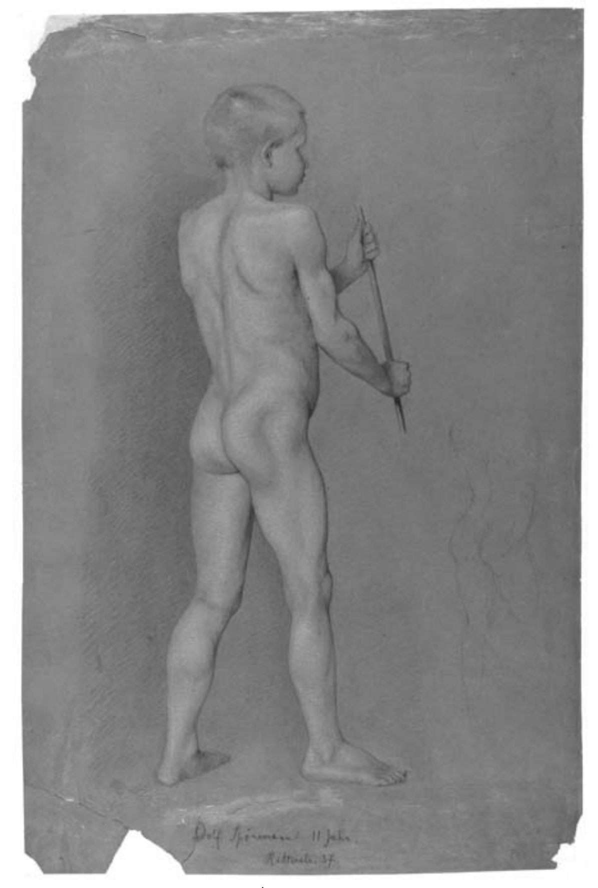
Das hochformatige Blatt zeigt den 11 Jahre alten Adolf Spönemann. Der nackte Knabe posiert in Rückenansicht. Sein Körper ist leicht nach rechts gewandt. Die etwas geöffnete Beinstellung ist gut zu erkennen, dennoch scheint sich der Junge im festen Stand zu befinden. Die Blickrichtung geht nach rechts, ist aber nicht eindeutig auszumachen, da die Mimik wenig ausgeprägt ist.

In beiden Händen scheint der Junge einen kurzen Stab zu halten – ein visuelles Relikt der beim akademischen Aktstudium üblichen Vorrichtung zur Fixierung der Modellpose (in der Regel ein gespannter Strick - vgl. Knofler 2000, S. 15).

Anna-Christine Lehmann



Kat. Nr. 65: H 1977/23



Kat. Nr. 66: H 1977/11

Kat. Nr. 67 recto: Aktstudie einer männlichen Standfigur in Seitenansicht, auf einen Stab gestützt

Bleistift, Kohle, Kreide, bräunliches Papier, 443 x 241 mm

Inv. Nr. H 1977/77r
1977 im Londoner Kunsthandel erworben

Das Hochformat zeigt einen männlichen Akt, der sich nach links wendet. Die von der Seite zu sehende Person hat das linke Bein leicht nach vorne gestellt. Der rechte Arm liegt hinter dem Rücken des Mannes, während der linke angewinkelt ist, so dass die Hand unter dem Kinn liegt. In dieser Hand hält der Mann einen über die linke Schulter gelegten Stab, der als zusätzliche Stütze fungiert. Der Kopf ist nach unten auf die Brust geneigt, der Blick scheint in Richtung des Bodens zu gehen.
Bendemann hat sich in der Zeichnung auf die Umrisse konzentriert und Schattierungen mit Parallelschraffuren eingetragen, welche der Binnenmodellierung der Figur folgen.

Anna-Christine Lehmann

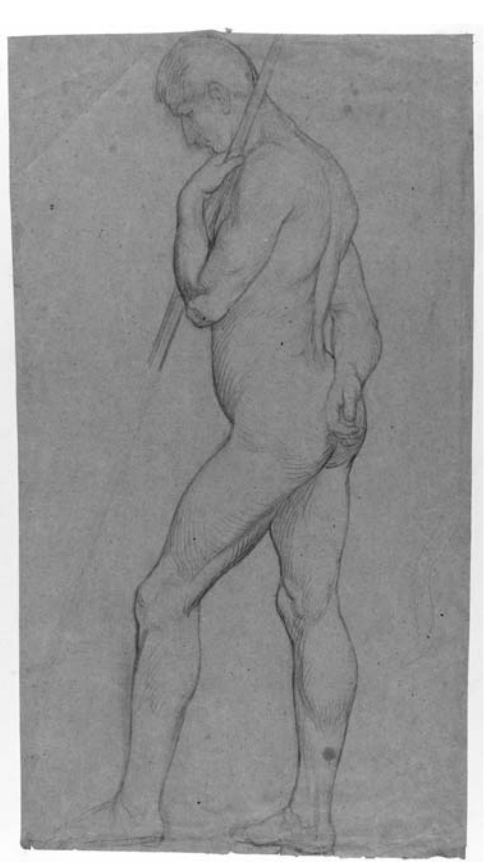
Kat. Nr. 67 verso: Drei Gewandstudien

Bleistift, Kohle, Kreide

Inv. Nr. H 1977/77v

Auf der Versoseite hat Bendemann drei Gewandstudien gezeichnet, von denen sich die beiden übereinander angeordneten mit der Drapierung einer Beinbekleidung um die Hüfte einer Person auseinandersetzen. Die Studie rechts bezieht sich vermutlich auf eine Schulterpartie.

Anna-Christine Lehmann



Kat. Nr. 67: H 1977/77r



Kat. Nr. 67: H 1977/77v

Kat. Nr. 68: Aktstudie eines jungen Mannes

Kohle, weiß gehöht, bräunliches Papier, 425 x 286 mm, Wasserränder, stark staubspurig, kleiner Einriss rückseitig, mit Japanpapier hinterlegt, links durchgeschlagene Fettflecke, bez.: „5/12 50“ (unten rechts), bez.: „92“ (Rückseite)

Inv. Nr. H 1977/27
1977 im Londoner Kunsthandel erworben

Die Aktstudie zeigt einen zum Betrachter gewendeten Jüngling, der von den Knien an dargestellt ist. Das Hauptaugenmerk liegt auf der Drehung des Oberkörpers. Der Mann lehnt sich an einen hüfthohen Steinblock, auf den er sich mit seinem linken Unterarm – mit locker herabfallender linker Hand – aufstützt. Der rechte Arm, von dem lediglich der Ansatz gezeichnet ist, wird waagerecht ausgestreckt. Oberkörper und Kopf werden durch kräftige Konturen umrissen und mit Schaffuren plastisch herausgearbeitet. In der linken oberen Ecke wird der Oberkörper in weniger weit ausgearbeiteter Form noch einmal wiederholt.

Christian Scholl

Kat. Nr. 69: Studie eines sitzenden männlichen Aktes; Detailstudien; Kopfstudie

Bleistift, braune Kreide, weiß gehöht, bräunliches Papier, 308 x 238 mm, fingerfleckig, Staubrand auf der Rückseite

Inv. Nr. H 1977/40
1977 im Londoner Kunsthandel erworben

Zu sehen ist ein sitzender männlicher Akt, der sich über seine rechte Schulter nach hinten drehend hochstreckt. Das linke, dem Betrachter zugewandte Bein des Mannes ist spannungsvoll gestreckt, das rechte Bein stärker angewinkelt, der rechte Fuß hinter die linken Wade gedrückt. Der linke, angewinkelte Arm stützt sich mit dem Oberarm auf eine Unterlage, der rechte Arm ist nur andeutungsweise dargestellt. Oberhalb des Bauchnabels befindet sich ein gürtelartiges Geschirr, das über die rechte Schulter weitergeführt wird.

Das Augenmerk des Künstlers lag auf der Drehbewegung des Körpers, während die Arme und auch der Kopf nicht vollständig wiedergegeben werden.

Sitzhaltung und Beine hat Bendemann am oberen rechten Rand leicht vergrößert noch einmal im Detail studiert. Auf der linken Bildhäfte unterhalb des Knies ist der angewinkelte linke Arm wiederholt.

Außerdem befindet sich im unteren Bereich des Blattes die Zeichnung eines Kopfes. Man erkennt die untersichtig wiedergegebene linke Gesichtshälfte im Profil. Die Person trägt zeigt gelocktes mittellanges Haar und und einen Hut. Auch ein Kragenansatz ist zu erkennen.

Nadine Kaminski



Kat. Nr. 68: H 1977/27



Kat. Nr. 69: H 1977/40

Kat. Nr. 70 recto: Drei Variationen eines hockenden weiblichen Rückenakts

Bleistift,
graues Papier mit leichtem Grünstich, 240 x 312 mm, linke und untere Kante gerissen, zwei Einstichlöcher an rechter Kante
helle bräunliche Flecken auf dem ganzen Blatt, Wasserzeichen an der oberen Kante, spiegelverkehrt: „CANSON & MONTGOLFIER VIDALON – LES – ANNONA...“

Inv. Nr.: H 1977/14r
1977 im Londoner Kunsthandel erworben

Die vorliegende Studie zeigt drei ähnliche Variationen eines weiblichen, hockenden Rückenakts. Die rechte Figur steht für sich und die linke schneidet die mittlere. Alle drei sind mit dem Oberkörper nach rechts gedreht, der Kopf blickt jeweils nach links. Die Studien sind unterschiedlich groß und ähnlich schattiert, was die unterschiedlichen Distanzen zum Betrachter unterstreicht. Zwischen dem mittleren und dem rechten Rückenakt befindet sich eine weitere Studie. Hierbei handelt es sich um den Teil einer Hüfte, der mit einem Tuch drapiert wurde. Bei allen drei Skizzen sieht man den Kopf im Profil, die hochgesteckten Haare, den Rücken, den rechten Arm sowie das rechte angewinkelte Bein und beide Füße. Das Gesicht ist nicht zu erkennen.
Das Wasserzeichen verläuft als Schriftband vertikal am rechten Blattrand und identifiziert die französische Papiermühle Canson, aus der u.a. auch der Bogen für Kat. Nr. 32, 39 und 62 stammt.

Katharina Timpe

Kat. Nr. 70 verso: Skizze eines krabbelnden Kindes; verschiedene Arm- und Beinstudien

Bleistift

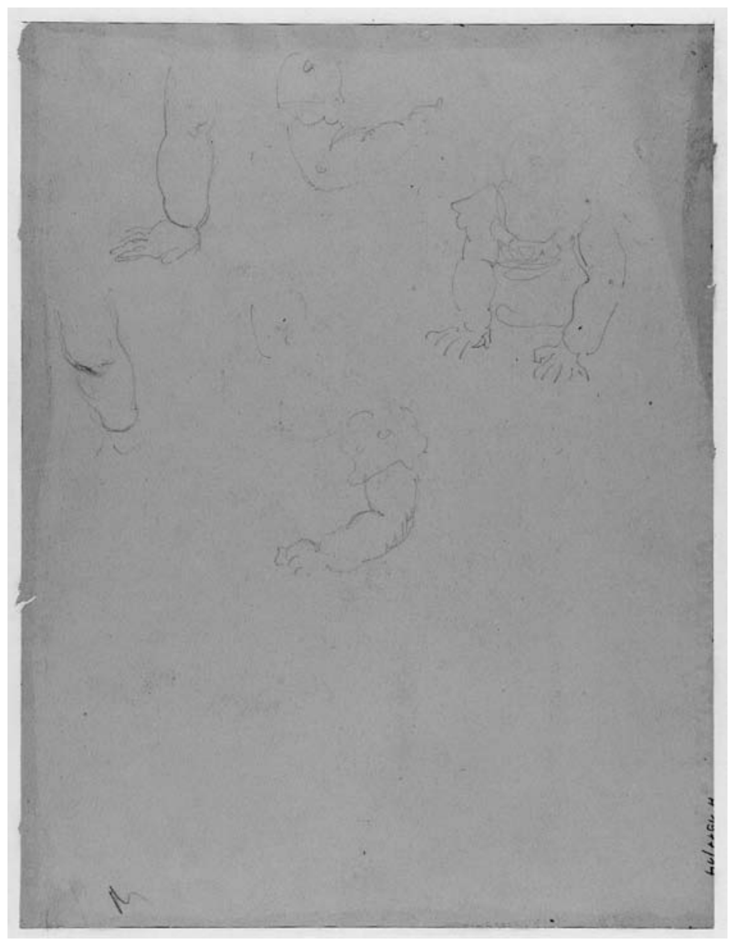
Inv. Nr. H 1977/14v

Auf der Versoseite sind mehrere Armstudien eines Kleinkindes erkennbar. Die Skizzen sind sehr flüchtig und nicht plastisch ausgearbeitet. Bendemann versucht mit wenigen, schnellen und dünnen Linien die Haltung der kurzen und fülligen Kinderarme zu erfassen.

Claudia Amthor



Kat. Nr. 70r: H 1977/14r



Kat. Nr. 70v: H 1977/14v

Kat. Nr. 71:
Studien eines sitzenden weiblichen Aktes

Bleistift,
bräunliches Papier,
287 x 221 mm,
fünf Einstechlöcher am oberen Rand und kleiner bräunlicher Fleck an der unteren Kante sowie in der rechten oberen Ecke, leichter Schatten in der linken oberen Ecke

Inv. Nr.: H 1977/38
1977 im Londoner Kunsthandel erworben

Das vorliegende Blatt zeigt die Studie eines sitzenden weiblichen Aktes und weitere Detailstudien eines Armes. Im Vordergrund befindet sich eine nackte, sitzende Frau im Profil mit Blick nach unten. Das Gesicht ist angedeutet und die Haare zu einem Zopf zusammengebunden. Der rechte Arm ist ausgestreckt und der linke befindet sich hinter ihrem Rücken. Der Körper ist in sich nach rechts gedreht. Das rechte Bein ist ausgestreckt und das linke angewinkelt. Rechts darüber ist eine Detailstudie zu einer linken Schulter. Direkt darunter befindet sich eine weitere weich gezeichnete Detailansicht zu einem Gesicht im Profil mit angedeuteter Brust. Im unteren Bereich sind zwei Armstudien zu erkennen: einmal von einem linken und einmal von einem rechten Arm.

Die Studie der Frau konzentriert sich auf die Körperdrehung und die Haltung der Arme. Sie ist skizzenhaft ausgeführt. Der sitzende Akt sowie die beiden Armstudien sind mit stärkeren Stiftlinien betont. Die Gesäß- und Rückenpartien werden besonders durch Schattierungen unterstrichen.

Möglicherweise steht das Blatt in einem Zusammenhang mit den Arbeiten im Dresdner Schloss.

Katharina Timpe

Kat. Nr. 72:
Drei weibliche Aktstudien

Bleistift,
graues Papier,
320 x 421 mm,
in der Blattmitte schwärzlich-graue Verfärbungen, am unteren Blattrand Einstichloch und Knickspur,
bez.: „83“

Inv. Nr.: H 1977/22
1977 im Londoner Kunsthandel erworben

Das Querformat zeigt drei weibliche Aktzeichnungen, die mit Bleistift ausgeführt wurden. Am weitesten ausgeführt ist die stehende Frau auf der rechten Bildhälfte. Ihre Rückenansicht ist vollständig ausführt; der linke Arm befindet sich vor ihrem Körper und greift nach der rechten Schulter, so dass nur die Fingerspitzen der linken Hand auf der rechten Schulter hervorschauen. Den rechten Arm hat sie in die Hüfte gestemmt und ihre rechte Hand fällt locker geöffnet nach hinten weg. Die Frau steht auf dem rechten Bein im leichten Ausfallschritt, so dass ihr gesamter Körper eine Drehung vollzieht. Durch das hochgesteckte Haar und die Drehung des Kopfes ist die rechte Gesichtshälfte teilweise erkennbar. Außerdem befindet sich eine separat gezeichnete Variation des rechten Armes auf dem Blatt.

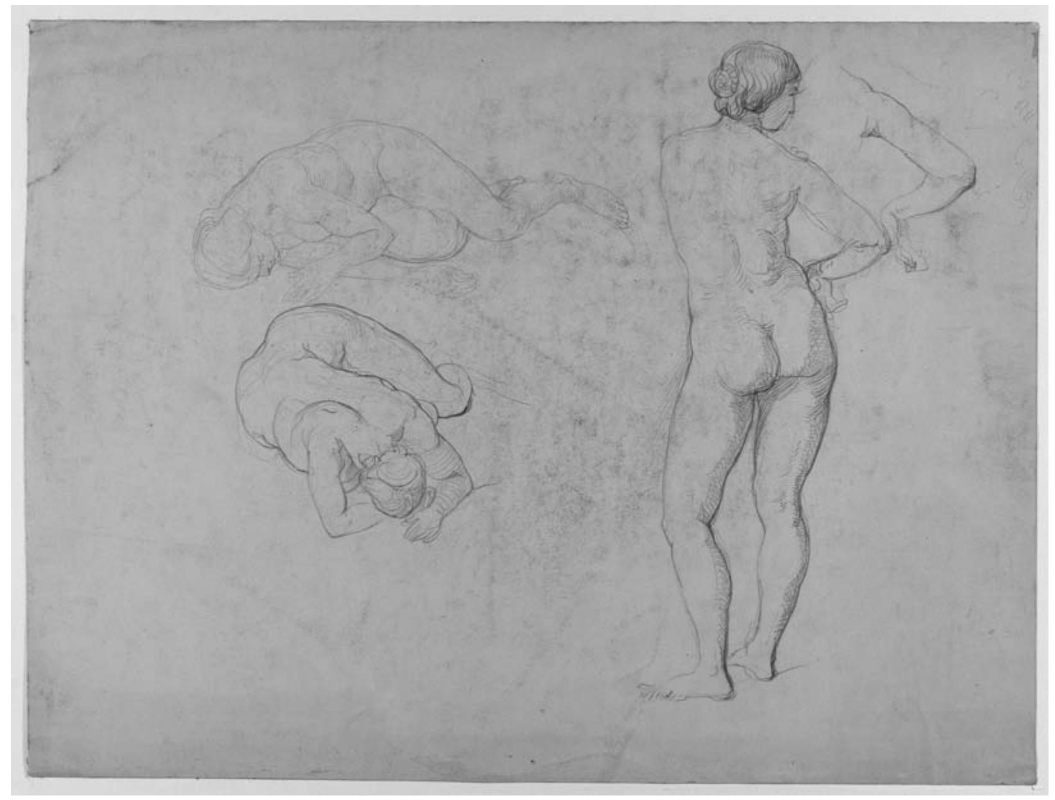
Die linke Bildhälfte teilen sich zwei liegende weibliche Aktfiguren. Die mittig gesetzte Figur ist mit deutlicheren Umrissen gezeichnet. Der Betrachter sieht auf die verdrehte, in sich gekauerte, zum Boden gewandte Frau, deren nach unten gehaltener Kopf aus dem Bild blickt.

Die dritte Frau ist auf der linken Seite liegend dargestellt. Ihren rechten Arm ausgestreckt, blickt sie auf ihre geöffnete Hand, wohingegen sie den linken Arm angewinkelt hat.

Nadine Kaminski



Kat. Nr. 71: H 1977/38



Kat. Nr. 72: H 1977/22

Kat. Nr. 73 recto: Stehender Frauenakt in Vorderansicht und kniender Frauenakt in Rückenansicht; Gewandstudie

Bleistift, Feder in schwarz, bräunliches Papier, 233 x 293 mm, an den Rändern eingegraut, Knickspuren an der rechten unteren Ecke, sechs blaue Papierreste von ehemaliger Anbringung, bez.: „Gudrun“

Inv. Nr. H 1977/47r
1977 im Londoner Kunsthandel erworben

Betrachtet man Recto- und Versoseite des Blattes 47, lässt sich die übliche Arbeitsweise Bendemanns sehr gut nachvollziehen. Aktfigur und Gewandstudien werden zuerst einzeln ausgeführt, um dann in einer Figur, die ein Gewand trägt, zusammengeführt zu werden.

Die Rectoseite benutzt Bendemann mittig zur Skizzierung der gesamten weiblichen Aktfigur, die in ausladender Bewegung zu tanzen scheint: in Frontalansicht dreht sie den Kopf so weit nach rechts hinten, dass ein verlorenes Profil erscheint, beide Arme hält sie nach links angewinkelt vor dem Körper, die Hüfte schwingt nach links, wodurch das linke Bein zum Standbein, das rechte zum Spielbein wird.

Links skizziert Bendemann in einer Studie das Gewand für die tanzende Frau, das er auf der Versoseite dreimal variiert. Rechts zeichnet er eine auf dem Boden kniende Frau, die sich mit ihrer rechten Hand abstützt, während sie den linken Arm nach vorne ausstreckt. Die Frau trägt die Haare hochgesteckt, einen langen Rock und ist, dem Betrachter abgewandt, tiefenräumlich zum Hintergrund gewendet, als kniende Rückenfigur wiedergegeben.

Anne-Katrin Sors

Kat. Nr. 73 verso: Stehender Frauenakt und Gewandstudien

Bleistift, Feder in schwarz, laviert

Inv. Nr. H 1977/47v

Auf der Versoseite variiert Bendemann die Gewandstudie links zweimal, rechts führt er die Aktfigur der Rectoseite mit der Gewandstudie zu einer gewandeten, tanzenden Frau zusammen. Die mittlere Gewandstudie fällt durch ihre grau-schwarze Lavierung besonders ins Auge.

Anne-Katrin Sors



Kat. Nr. 73: H 1977/47r



Kat. Nr. 73: H 1977/47v

Kat. Nr. 74: Stehender weiblicher Akt

Bleistift, braune Kreide, bräunliches Papier, 311 x 240 mm

Inv. Nr.: H 1977/92
1977 im Londonder Kunsthandel erworben

Das vorliegende Hochformat zeigt mittig einen stehenden, weiblichen Akt, umringt von mehreren Detailskizzen. Die zentrale, frontal wiedergegebene Figur hält den linken Arm erhoben (für die Darstellung der Hand bot das Blatt keinen Platz mehr). Sie scheint auf den Betrachter zuzuschreiten. Ihr Kopf wird nur angedeutet, ihr Körper, differenziert in Stand- und Spielbein, erscheint dynamisch, obgleich der rechte Arm nur seitlich hinabhängt.

Rechts oben, auf Höhe des Kopfes der Mittelfigur, findet sich eine genauere, vergrößerte Skizze eines weiblichen Kopfes mit Hals und angedeuteten Schulterpartien. Dieser Kopf ist leicht nach links gedreht, so dass die rechte Gesichtshälfte großflächiger erkennbar ist. Ihr Blick geht aus dem Bild heraus und am Betrachter vorbei.

Unterhalb des Kopfdetails befinden sich, auf der rechten Bildhälfte bis zum unteren Bildrand verteilt, vier leicht variierende Studien für den ausgestreckten linken Arm mit Gewandansatz. Eine von ihnen zeigt Bendemanns Idee der linken Hand.
Auf der rechten Bildhälfte sind im oberen Teil zwei Gewandskizzen angeordnet. Beide zeigen einen gerafften Stoff, der von der rechten Hand jeweils untergreifend gehalten wird. Erst verspielter, leichter greifend, dann stärker und raffender.

Unten links, auf Höhe des Beinbereiches der Mittelfigur und darüber hinaus, befinden sich zwei Varianten des rechten Armes. Auch hier erscheint die zweite Hand zugreifender. Im Unterschied zur Zentralfigur halten die hängenden Armskizzen etwas fest, das als Tasche mit Henkel angedeutet ist.

Nadine Kaminski

Kat. Nr. 75: Weiblicher Akt als Halbfigur

Bleistift, Kohle, weiß gehöht, graubraunes Papier, 302 x 233 mm, linker Rand leicht wellig, unterer Rand unregelmäßig

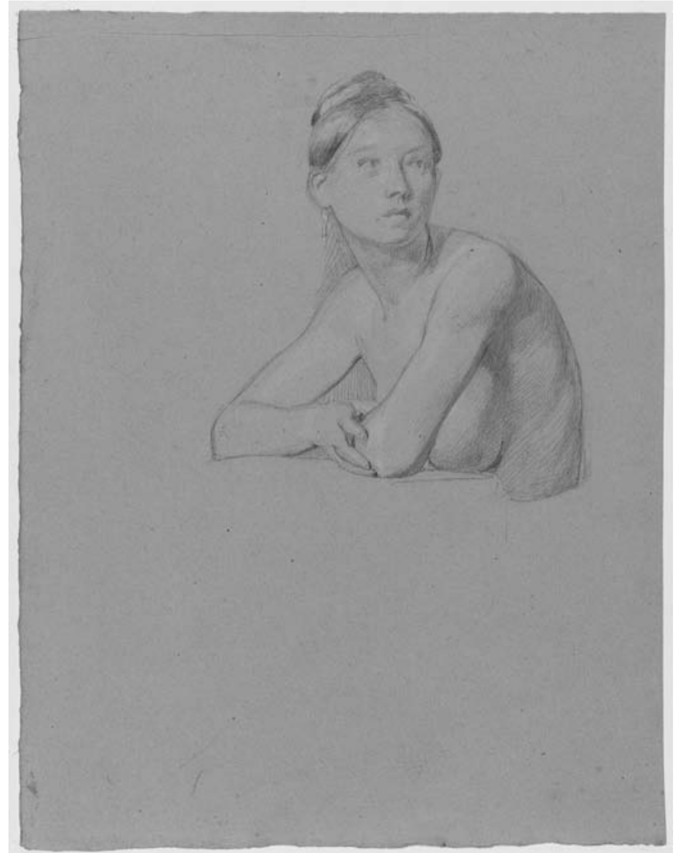
Inv. Nr. H 1977/13
1977 im Londoner Kunsthandel erworben

In der oberen Hälfte des hochrechteckigen Blattes zeichnet Bendemann die Halbfigur eines weiblichen Aktes. Die Frau mit hochgesteckten Haaren sitzt vermutlich an einem Tisch, stützt sich mit beiden Ellbogen und miteinander verschränkten Unterarmen auf und wendet ihren Blick – und damit auch den Kopf – nach oben links.

Anne-Katrin Sors



Kat. Nr. 74: H 1977/92



Kat. Nr. 75: H 1977/13

Kat. Nr. 76: Weiblicher Kopf und Handstudien

Bleistift, Kohle, bräunliches Papier, 360 x 250 mm, bez.: „Drd. 5/8 57“ (unten rechts), „Drd. 5/8 57“ (oben links)

Inv. Nr.: H 1997/2
Provenienz: Galerie Gerda Bassenge Berlin, Auktion 68/ IV 1996, Stiftung Giesing

Die hochformatige Zeichnung ist in zwei Bereiche aufgeteilt – in der oberen Hälfte befindet sich die Studie eines weiblichen Kopfes und in der unteren Hälfte sind vier verschiedene Hand- und Unterarmskizzen zu sehen. Das Gesicht der Frau ist dem Betrachter zugewandt, jedoch richtet sich der Blick nach links zum rechten Bildrand. Die Studie endet etwa auf Höhe der Schultern. Der weibliche Kopf ist hauptsächlich in von Umrisslinien dargestellt; nur wenige Schraffuren lassen die Darstellung an einigen Stellen – etwa an der Augen- und Mundpartie, im Kinn- und Nackenbereich – detaillierter werden. Die linke Gesichtshälfte und der linke Nackenbereich liegen im Schatten.

Bei den Studien der Hände und Unterarme in der unteren Hälfte der Zeichnung scheint dem Künstler der Moment des Greifens mit der Hand nach einem Gegenstand interessiert zu haben. Dabei verfolgte er die Darstellung der Muskeln am Unterarm, die sichtbar werden, wenn der Unterarm aufgestellt bzw. angewinkelt wird. Diese Studien wirken im Vergleich zu der Skizze des weiblichen Kopfes unfertiger, aber teilweise auch feiner, denn gerade bei den Unterarmen arbeitete der Künstler verstärkt mit feinen Schraffuren.

Beim Kopf, den Schultern und der Studie einer Hand, die sich links oben in der unteren Hälfte befindet, ist der Bleistift mit mehr Druck angewendet worden – diese Partien sind kräftiger als die anderen gezeichnet.

Martina Buhtz

Kat. Nr. 77: Studie einer weiblichen Figur mit Kind; Detailstudien

Bleistift, bräunlicher Karton, 120 x 236 mm, unten schräg abgerissen, links unten schwacher Leimfleck

Inv. Nr. H 1977/8
1977 im Londonder Kunsthandel erworben

Das querformatige Skizzenblatt zeigt verschiedene Studien zu einer Frauenfigur, die ein Kleinkind auf ihrem linken Arm hält. Rechts studiert Bendemann in flüchtigen Linien die Körperhaltung der Frau, links daneben probiert er verschiedene Ansichten von Unterschenkel und Fuß des Kindes aus. Mittig setzt Bendemann die beiden Figuren zu einer Figurengruppe zusammen; links davon weitere Studien zur Fußhaltung des Kindes und zur Faltenbildung des kindlichen Hinterteils auf dem Arm der Mutter sitzend.

Anne-Katrin Sors



Kat. Nr. 76: H 1997/2



Kat. Nr. 77: H 1977/8

Kat. Nr 78 recto: Studie einer sitzenden Frau mit Kind; Arm- und Handstudien

Kohle, weiß gehöht, bräunliches Papier, 275 x 346 mm, am linken und rechten Bildrand stark fleckig, rechts Reißspuren

Inv. Nr. H 1977/10r
1977 im Londoner Kunsthandel erworben

Im Zentrum der Studie ist eine sitzende Frau im Profil dargestellt, die auf ihrem Schoß ein Kind hält. Während Bendemann den nackten Oberkörper der Frau mit kräftigen Strichen plastisch herausgearbeitet hat, beschränkt sich die Darstellung des Kindes auf feine Bleistiftstriche. Auch das den Unterkörper bedeckende Gewand ist nur summarisch wiedergegeben. Überdies wird das Kind von einer weiteren Studie teilweise überdeckt.

Die Frau neigt ihren Oberkörper dem Kind entgegen; ihre Arme umfangen es von hinten. Oben rechts befindet sich eine Teilstudie des – hier stärker nach vorn geneigten – Oberkörpers und der Arme der Frau. Rechts neben der mittleren Studie sind die Hände vergrößert wiederholt.

Sinja Ponick

Kat. Nr. 78 verso: Vier Aktstudien einer liegenden Frau mit ausgestreckten Armen; Kopf- und Gewandstudie

Kohle, weiß gehöht

Inv. Nr. H 1977/10v

Dieses Blatt zeigt in verschiedenen Größen und Ausführungen die Studie eines nahezu bildparallel ausgestreckt liegenden weiblichen Aktes. Das rechte Bein ist ausgestreckt, das darüber gelegte linke Bein angewinkelt. Die Hüfte ist dem Betrachter zugewandt, während sich der Oberkörper in die Ebene zurückdreht, auf welcher die Figur liegt. Die Arme sind nach hinten ausgestreckt. Neben den Aktdarstellungen sind auf dem Blatt auch Gewandstudien zur selben Figur gezeichnet worden.

Die Bilderfindung steht in der Tradition idealisierter, schön drapierter Leichendarstellungen, die im 19. Jahrhundert häufiger im Bildvordergrund zu finden sind, so auch bei Bendemann: etwa beim *Tod Abels* (Kat. Nr. 23-26) oder bei der *Wegführung der Juden in die babylonische Gefangenschaft* (Kat. Nr. 27-44). In diesen Fällen handelt es sich aber um männliche Leichen.

Sinja Ponick



Kat. Nr. 78r: H 1977/10r



Kat. Nr. 78v: H 1977/10v

Kat. Nr. 79 recto: Studien eines Säuglings, der im rechten Arm einer Frau liegt

Bleistift, Kohle, bräunliches Papier, 265 x 298 mm, Einstichlöcher am oberen und unteren Rand

Inv. Nr.: H 1977/54r
1977 im Londoner Kunsthandel erworben

Die leicht querformatige Zeichnung zeigt zwei Studien eines Säuglings, der im rechten Arm einer Frau liegt. Beide Studien zeigen das Kind in nahezu gleicher Position: der Kopf liegt in der rechten Armbeuge, der Unterarm der Frau stützt den Rücken und die rechte Hand liegt am Gesäß des Kindes. Der Kopf ist leicht nach hinten überstreckt und im Profil dargestellt – bei der oberen Studie ist dieser etwas weiter dem Betrachter zugewandt, so dass die Gesichtszüge besser erkennbar werden. Der rechte Arm des Säuglings liegt angewinkelt auf seinem Bauch. Das rechte Bein ist leicht an den Körper herangezogen, der Unterschenkel scheint in einem 90°-Winkel auf einem Untergrund aufzuliegen, der jedoch nicht zu sehen ist – vielleicht dem Schoß der Frau. Einen weiteren Unterschied zwischen beiden Studien gibt es bei der Darstellung des linken Fußes des Kindes: auf der unteren Studie schaut er hinter dem rechten Knie hervor, bei der oberen Studie ist er gar nicht zu erkennen, denn das linke Bein scheint weniger an den Körper angezogen und angewinkelt zu sein, so dass der Fuß dem Betrachter verborgen bleibt.

Die untere Studie ist weiter ausgeführt als die obere. So sind bei letzterer zum Beispiel Arm und Hand der Frau und der rechte Fuß des Säuglings nur schemenhaft dargestellt.

Martina Buhtz

Kat. Nr. 79 verso:

Bleistift

Inv. Nr.: H 1977/54v

Das Liniengeflecht auf der Versoseite des Blattes entzieht sich einer Identifikation.

Martina Buhtz



Kat. Nr. 79r: H 1977/54r



Kat. Nr. 79v: H 1977/54v

Kat. Nr. 80: Studie einer stillenden Mutter mit Kind; Einzelstudien zum Kind

Bleistift, bräunliches Papier, 339 x 211 mm, Lichtränder oben und unten

Inv. Nr. H 1977/26
1977 im Londoner Kunsthandel erworben

In der unteren Bildhälfte wird eine Frau gezeigt, die ihr Kind stillt. Die Beine, der rechte Arm und die Hand sowie die linke Brust sind angedeutet. Im Schoß liegt der schon recht große Knabe, das rechte Bein auf das Knie der Mutter gestützt, das linke herabfallend.

In einer kunstvollen, an Madonnenkompositionen der Renaissance erinnernden Drehbewegung wendet er dem Betrachter den Rücken zu; der linke Arm liegt am Körper, während der rechte neben dem Oberschenkel der Mutter herabfällt. Der Hinterkopf des Kindes wird von dünnen Haaren bedeckt.

Oben links wird ein Knabe vermutlich sitzend dargestellt. Er ist wenig ausgearbeitet, der linke Arm liegt als Stütze am Kopf während der rechte nach vorne gestreckt ist. Sein Kopf liegt auf der Brust.

Desweiteren zeigt das Blatt oben rechts noch einen angedeuteten Kinderarm.

Anna-Christine Lehmann

Kat. Nr. 81: Aktstudien eines kleinen Kindes

Bleistift, bräunliches Papier, 339 x 211 mm, Knickspuren an unterer Kante und rechter unterer Ecke, brauner Fleck an linker Kante (Fettfleck?), Schatten in linker oberer und rechter unterer Ecke, kleine dunkle Farbspritzer auf Blatt verteilt

Inv. Nr.: H 1977/21
1977 im Londoner Kunsthandel erworben

Das Blatt zeigt mehrere Kinderstudien. Die meisten zeigen die Rückenansicht eines stehenden Kindes: Der Akt ist mit einer leichten Drehung nach rechts im Profil dargestellt. Den rechten Arm und das linke Bein hat er erhoben. Die Figur wurde auf dem Blatt mehrfach variiert: etwa in der Drehung des Kopfes oder auch in der Drehung des ganzen Körpers im Profil nach links.

Links oben auf dem Blatt befinden sich drei weitere Kopfstudien eines aufblickenden Kindes. Links unten erkennt man zudem die flüchtige Skizze eines Kindes in der Rückenansicht. Das linke Bein ist angewinkelt. Beide Beine sind im Profil nach links dargestellt. Am rechten Bildrand unten ist ein zu dieser Figur passender linker Arm gezeichnet.

In ihrer Skizzenhaftigkeit und in ihrer fragmentarischen Aufnahme des Modells konzentriert sich die Zeichnung auf das Motiv des Fuß-Aufstützens, um mit der ausgestreckten Hand etwas zu ergreifen. Der Fuß des linken Beines ist weggelassen, das linke Bein ist nur schemenhaft angedeutet.

Elisa Jubert



Kat. Nr. 80: H 1977/26



Kat. Nr. 81: H 1977/21

Kat. Nr. 82 recto: Kinderstudie

Bleistift, graubräunliches Papier, 206 x 202 mm, Fettflecke über das gesamte Blatt verteilt

Inv. Nr.: H 1977/36r
1977 im Londonder Kunsthandel erworben

Auf dieser Zeichnung sieht man auf der linken Seite eine Studie eines Kindes und auf der rechten Seite von oben nach unten eine Hand-, eine Arm- (beginnend von der Schulter an) und eine Unterarmstudie, die die Kinderstudie in einem größeren Maßstab noch einmal aufgreifen.

Das Kind sitzt auf einer Stufe und wendet den Oberkörper nach links. Das linke Bein ist aufgestellt und das rechte Bein nach rechts weggestreckt. Mit der linken Hand stützt sich das Kind auf dem Untergrund ab und hält dabei einen kurzen Stab in der Hand. Der rechte Arm ist quer vor dem Oberkörper auf Schulterhöhe nach links ausgestreckt und der Kopf ist nach links oben gedreht. Die rechte Hand ist nicht dargestellt worden, so dass man nicht sagen kann, ob sie etwas hält oder auf etwas zeigt – geht man jedoch davon aus, dass die Armstudien auf der rechten Seite des Blattes zu der Kinderstudie gehören, dann sollte das Kind in seiner rechten Hand eine runde Schale halten.

Die Schraffuren sind verschieden ausgeführt worden – teilweise (etwa bei der Handskizze, dem linken Fuß und der linken Hand des kleinen Kindes) arbeitete der Künstler mit wenigen, dafür kräftigeren Bleistiftstrichen, an anderen Stellen setzte er wiederum viele feine Striche und verwischte sie – wie etwa im Ellenbogenbereich der Armstudie.

Martina Buhtz

Kat. Nr. 82 verso: Weibliche Aktstudien

Bleistift

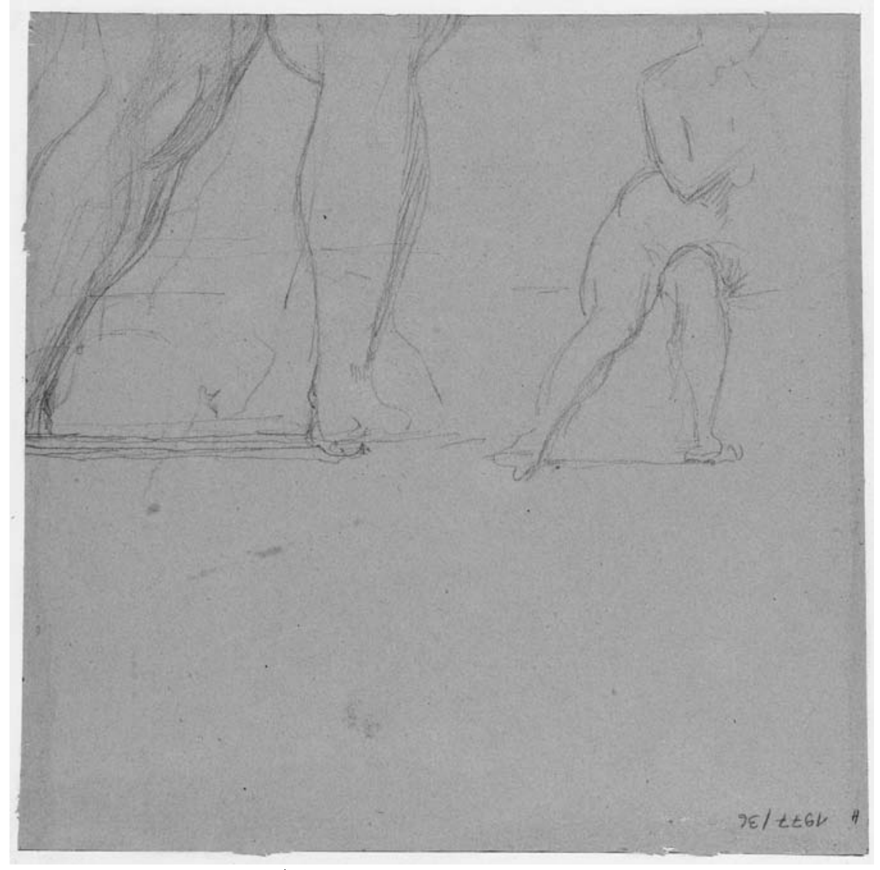
Inv. Nr.: H 1977/36v

Die Bleistiftstudie zeigt zwei Studien eines weiblichen Aktes. Rechts ist die sitzende Figur bis auf die obere Kopfhälfte fast in Gänze, links vergrößert lediglich die Beinstellung wiedergegeben. Die Frau neigt ihren Oberkörper leicht zu ihrer Linken, der rechte Arm ist vor dem Körper angewinkelt. Durch die Körperhaltung ist das rechte Bein leicht abgewinkelt, das linke steht fest am durch Striche angedeuteten Boden.

Anne-Katrin Sors



Kat. Nr. 82r: H 1977/36r



Kat. Nr. 82v: H 1977/36v

Kat. Nr. 83: Studien zu einem Knabenakt; Kopfstudie

Bleistift, weiß gehöht, graublaues Papier, 235 x 303 mm, am linken, rechten und unteren Bildrand stark wellig und leicht fleckig, oben in der Mitte ein Einstichloch, untere Kante gerissen, Wasserzeichen fragmentarisch am oberen Bildrand vorhanden

Inv. Nr.: H 1977/9
1977 im Londoner Kunsthandel erworben

Das Blatt zeigt Aktstudien zu einem männlichen Kleinkind in verschiedenen Haltungen. Zu sehen ist links das linke Bein des Kindes, daneben eine umfangreichere Torsostudie mit angeschnittenem, nach links gedrehtem Kopf – die Gliedmaßen sind nur leicht angedeutet. Rechts daneben ist das Kind sitzend im Profil dargestellt. Das linke Bein ist über das rechte geschlagen. Beide Hände umschließen das linke Knie und sind verschränkt. Der Kopf wurde nicht dargestellt und die Füße des Aktes sind fragmentarisch. Über der sitzenden Aktstudie befindet sich eine Kopfstudie des Knaben. Des weiteren befinden sich auf dem Blatt eine Studie eines linken Beines mit einem fragmentarischen Fuß und der leichten Andeutung eines Torsos und eine Beinstudie in sitzender Haltung in Dreiviertelansicht, wobei der rechte Fuß fehlt und der linke Fuß sowie der Torso leicht angedeutet sind.

Elisa Jubert

Kat. Nr. 84: Zwei Aktstudien eines Knaben

Bleistift, weiß gehöht, graublaues Papier, 235 x 315 mm, am unteren Rand leicht angeschmutzt und knittrig

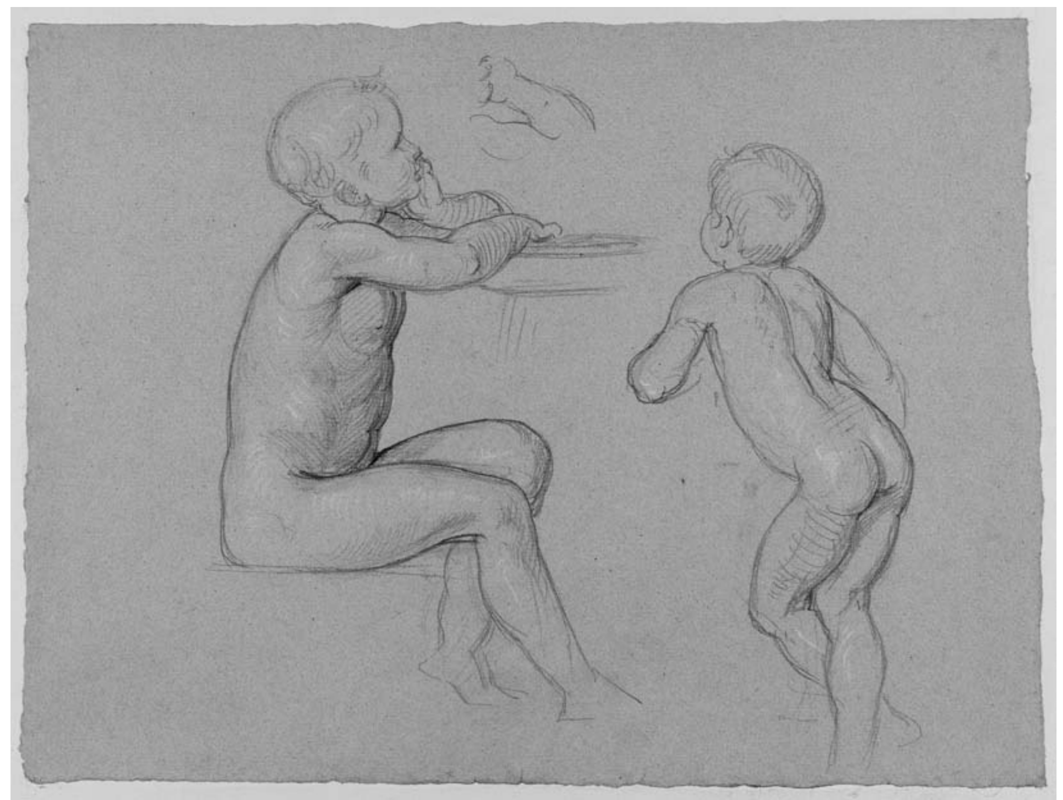
Inv. Nr. 1977/19
1977 im Londoner Kunsthandel erworben

Auf diesem Blatt ist die Skizze zweier nackter Jungen in unterschiedlichen Positionen zu sehen. Der links dargestellte Junge ist in sitzender Position im Profil gezeigt. Er lehnt sich mit seinem rechten Arm auf eine Unterlage in Schulterhöhe und hält die linke Hand an die Wange (ähnlich dem traditionellen Melancholiegestus). Der linke Arm ist darüber als Detailstudie noch einmal wiederholt. Der rechte Knabe ist im Dreiviertelprofil in Rückenansicht gezeichnet. Er steht mit übereinandergeschlagenen Beinen und hält den linken Arm angewinkelt, während der rechte Arm am Körper gehalten wird. Auch er scheint sich an einem Gegenstand abzustützen, der aber nicht dargestellt ist.

Sinja Ponick



Kat. Nr. 83: H 1977/9



Kat. Nr. 84: H 1977/19

Kat. Nr. 85 recto: Drei Rückenstudien von Kindern

Kohle, weiß gehöht, bräunliches Papier, 232 x 330 mm, Knickspuren und Einstichlöcher in der rechten unteren Ecke

Inv. Nr. H 1977/18r
1977 im Londoner Kunsthandel erworben

Auf dem hier vorliegenden Querformat stellt Bendemann drei Kleinkindakte in Rückenansicht dar. Besonderes Augenmerk legt er auf Beine und Gesäßpartie (mit entsprechender Faltenbildung), die Köpfe sind nicht besonders stark ausgearbeitet. Die drei Kinder werden in verschiedenen Positionen dargestellt, das mittlere wird frontal von hinten gezeigt, sein Kopf scheint nach links gewandt, seine Arme sind nicht zu erkennen. Das linke Kind steht seitlich zum Betrachter, sein rechtes Bein ist angewinkelt, der Oberkörper nach vorne gebeugt, der rechte, lediglich angedeutete Arm ist nach vorne gestreckt, das Kind scheint in dieselbe Richtung zu blicken. Die rechts im Bild dargestellte Figur wird nur durch die Unterkörperpartie definiert, die Beinhaltung ist ähnlich wie beim linken Kind, allerdings scheint der Oberkörper mehr aufgerichtet.

Anna-Christine Lehmann

Kat. Nr. 85 verso: Gewandstudie einer stehenden Figur

Kohle

Inv. Nr. H 1977/18v

Auf der Versoseite des Blattes hat Eduard Bendemann an einer Gewandstudie gearbeitet. Zu sehen ist eine Partie eines in vielen Falten herabfallenden Gewandes unterhalb der Hüften. Dieses scheint in mehrere Schichten gelegt zu sein. Der Betrachter kann das rechte Bein von der Wade abwärts erkennen, vor das linke Bein fällt eine Stoffbahn. Dahinter ist die Wade angedeutet.

Anna-Christine Lehmann



Kat. Nr. 85r: H 1977/18r



Kat. Nr. 85v: H 1977/18v

Kat. Nr. 86: Gewandstudie einer am Boden hockenden Figur

Bleistift,
Papier, 246 x 316 mm,
angeschmutzte Ränder

Inv. Nr.: H 1977/33
1977 im Londoner Kunsthandel erworben

Auf dem querformatigen Blatt ist links oben eine in sich gekauerte, sitzende Figur im Dreiviertelprofil zu sehen, die dem Betrachter, dem gegenüber sie eine leicht erhöhte Position einnimmt, ihre rechte Seite zuwendet. Die Füße, die sich mittig auf dem Blatt und am nächsten zum Betrachter befinden, sind aufgestellt, die Beine angewinkelt, der Oberkörper nach vorne gebeugt und der Blick gesenkt.

Die Figur ist nahezu vollständig in Stoff gehüllt – nur die Füße, die linke, auf dem rechten Knie aufliegende Hand und ein Teil des Gesichtes werden unter dem Gewand sichtbar.

Der Untergrund, auf dem die Figur sitzt, ist nicht zu erkennen. Ebenfalls unklar ist es, ob es sich bei der Figur um einen Mann oder um eine Frau handelt.

Das Hauptaugenmerk des Künstlers scheint auf der Darstellung des Gewandes und seines Faltenwurfs gelegen zu haben, denn die wenigen erkennbaren Körperteile sind nur ansatzweise und unvollendet ausgeführt. Mit Hilfe von Schraffuren werden textile Strukturen erkennbar gemacht.

Martina Buhtz



Kat. Nr. 86: H 1977/33

Kat. Nr. 87 recto: Studie einer sitzenden Frau in einem orientalischen Gewand; Detailstudien

Bleistift, weiß gehöht, grauer Karton, 320 x 243 mm Einstichlöcher

Inv. Nr.: H 1977/71r
1977 im Londoner Kunsthandel erworben

Im Zentrum der Zeichnung ist eine Frau abgebildet. Dem Betrachter mit dem Oberkörper leicht zu gewandt, sieht man sie im Profil von rechts. Mit durchgestrecktem Oberkörper sitzt die Frau mit angewinkelten Beinen. Das rechte Bein wird von ihrem rechten Arm zwischen Knie und Schienbein festgehalten. Ihre linke Hand hält sie an die Stirn. Der Künstler zeigt die Frau in einem langen Gewand mit Schleier. Dieses weist einen starken Faltenwurf auf, dessen Plastizität durch Licht- und Schattenpartien verdeutlicht wird. Die Frau trägt schlichten Schmuck an Ohr und beiden Handgelenken. Die langen nach hinten gebundenen Haare scheinen unter dem transparenten Schleiertuch durch.

Über ihrem linken angewinkelten Arm erscheint eine Detailstudie, die ihr Gesicht mit der schützenden Hand in Vergrößerung zeigt.

Unter der zentralen Studie hat Bendemann noch drei leicht vergrößerte Versionen ihrer Hand-, bzw. Armhaltung ausgearbeitet. Die erste Hand (v.l.n.r.) ist summarisch dargestellt. Die zweite bezieht einen Teil ihres Gesichtes mit ein (von der Stirn bis zur Nase) und gibt eine genauere Ansicht des Armreifs, der vom Gelenk auf den Unterarm verrutscht ist. Die dritte Handstudie konzentriert sich auf die Finger, deren Krümmung sich etwas gelockert hat. Unterarm und Armband sind hierbei nur angedeutet.

Nadine Kaminski

Kat. Nr. 87 verso: Gewandstudien; Kopfstudie im Profil

Bleistift, weiß gehöht, links unten fleckig

Inv. Nr. H 1977/71v

Über das querrechteckige Blatt verteilen sich eine Kopfstudie sowie drei Gewandstudien. Die Kopfstudie in der linken oberen Ecke zeigt einen jungen Mann im rechten Profil, dessen Blick nach unten gesenkt ist. In der größten Gewandstudie in der Mitte des Blattes zeichnet Bendemann vermutlich den Faltenwurf eines Tuches, das um die Hüfte und den Oberschenkel einer sitzenden Gestalt – Bauchfalten und Gesäßkontur sind zu erkennen – gelegt ist. Der stark gestauchte Faltenwurf wird ausführlich mit graustufigen Schraffuren und Weißhöhungen durchgearbeitet. Die ebenso ausführlich gezeichnete, kleinere Gewandstudie oben rechts zeigt ein Tuch, das gestaucht das Gesäß einer sitzenden Figur umfängt. Die Gewandstudie rechts unten zeigt weniger ausführliche Bleistiftschraffuren.

Anne-Katrin Sors



Kat. Nr. 87r: H 1977/71r



Kat. Nr. 87: H 1977/71v

Kat. Nr. 88:
Gewandstudie

Schwarze Kreide, weiß gehöht,
braunes Papier,
230 x 291 mm,
Fettfleck in der Blattmitte

Inv. Nr. H 1977/12
1977 im Londoner Kunsthandel erworben

Die hochformatige Gewandstudie zeigt die linke Seite einer Person, die sich aus dem sitzenden Zustand nach oben zu strecken scheint. Der emporgehaltene linke Arm ist ansatzweise zu erkennen. Mehr ist jedoch vom eigentlichen Körper nicht zu sehen. Die Zeichnung endet, obgleich das Blattende nicht erreicht ist, unterhalb der Knie. Zu allen Seiten wurde ein großzügiger Rand gelassen, so dass die Gewandstudie zentral liegt. Außerdem setzt Bendemann Kreide auf dem braunen Untergrund zur optischen Höhung ein.

Nadine Kaminski

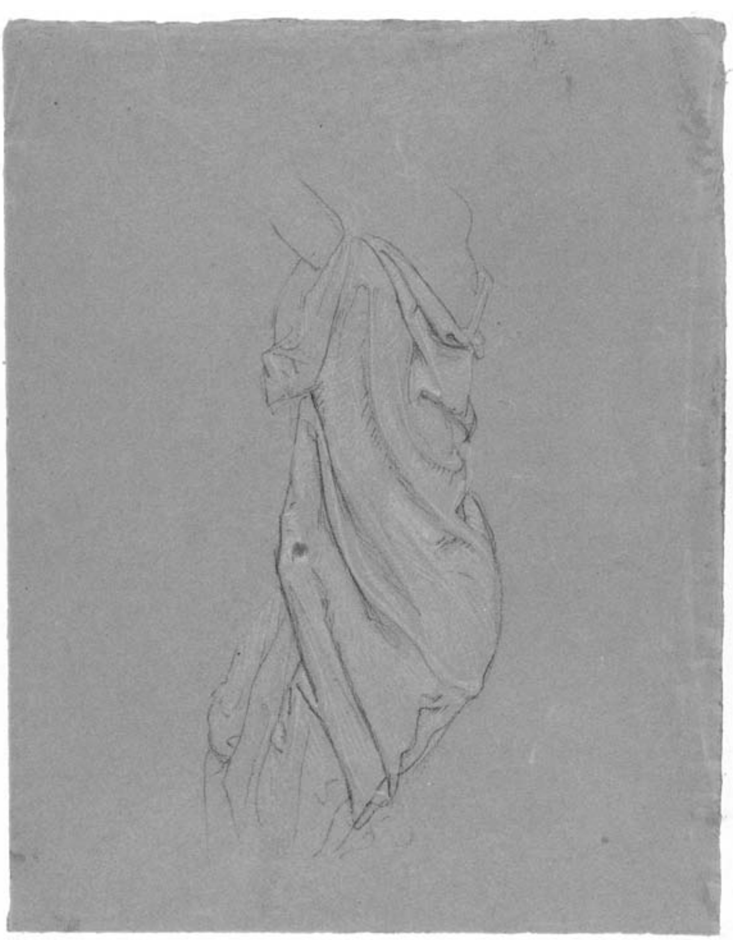
Kat. Nr. 89:
Gewandstudie

Kohle, weiß gehöht,
bräunliches Papier,
234 x 243 mm,
stockfleckig

Inv. Nr. H 1977/37
1977 im Londoner Kunsthandel erworben

Auf dem nahezu quadratischen Blatt befindet sich in der oberen Bildhälfte eine lang gezogene Gewandstudie eines liegenden Unterkörpers mit verschränkten Füßen. Das Gewand weist einen großflächigen Faltenwurf auf, der um den Bereich der verschränkten Füße kleinteiliger wird.

Nadine Kaminski



Kat. Nr. 88: H 1977/12



Kat. Nr. 89: H 1977/37

Kat. Nr. 90 recto: Gewandstudie

Bleistift, schwarze Kreide, bräunlicher Karton, 197 x 271 mm, bräunliche Flecken, Klebstoffspuren

Inv. Nr. H 1977/6r
1977 im Londoner Kunsthandel erworben

Die querformatige Studie zeigt den unteren Teil einer sitzenden, nach rechts gewandten Halbfigur. Nur durch wenige Striche sind eine Sitzfläche sowie die unten aus dem Gewand hervorschauenden Füße angedeutet; das großflächig angelegte, weich über die Beine fallende Gewand ist wesentlich ausführlicher durchgearbeitet: Kreuzschraffuren verdeutlichen tiefe Falten. Darunter zeichnen sich die Beine durch den Stoff deutlich ab.

Anne-Katrin Sors

Kat. Nr. 90 verso: Fragment einer sitzenden Figur, umgeben von drei Kaninchen

Bleistift

Inv. Nr. H 1977/6v

Auf der querformatigen Versoseite scheint Bendemann den linken unteren Teil eines Gemäldes festgehalten zu haben: In einem angedeuteten Rahmen ist der untere Teil einer sitzenden, nach rechts gewandten Halbfigur (dieselbe wie 90r?) zu erkennen, darunter hocken drei Hasen.

Anne-Katrin Sors



Kat. Nr. 90r: H 1977/6r



Kat. Nr. 90v: H 1977/6v

Kat. Nr. 91: Handstudie

Bleistift, bräunliches Papier, 156 x 231 mm, Einstichlöcher oben rechts, Farbspuren am rechten Rand, stark beschnitten

Inv. Nr.: H 1977/34
1977 im Londoner Kunsthandel erworben

Das querformatige Bild zeigt die Bleistiftzeichnung einer Hand. Der Betrachter schaut von leicht erhöhter Position auf den rechten Handrücken. Es sind alle fünf Finger zu sehen, die leicht geöffnet nebeneinander liegen, so dass die Fingerzwischenräume zu erkennen sind. Es scheint, als ob die Hand auf einem Gegenstand liegt, den Bendemann jedoch nicht dargestellt hat.

Die Handstudie ist detailliert ausgeführt – man erkennt Gelenke, Fingerknöchel und durch die Art der Haltung entstandene Hautfalten. Über dem Handgelenk bricht die Skizze ab. Der beginnende Unterarm ist durch angedeutete Umrisslinien zu erahnen.

Martina Buhtz

Kat. Nr. 92: Handstudie

Bleistift, bräunliches Papier, 230 x 243 mm, leichte Verschmutzungen über dem ganzen Blatt, Fleck am oberen Rand, stockfleckig, bez.: „14“

Inv. Nr. H 1977/3
1977 im Londoner Kunsthandel erworben

Die Bleistiftsskizze zeigt großformatig die Studie einer linken Hand. Durch das angedeutete abgeknickte Handgelenk, die gestauchten Falten am Handrückenansatz und die angewinkelte Position der Finger wird deutlich, dass die Hand auf etwas nicht Dargestelltem abgestützt ist. Mit feinen Schraffuren arbeitet Bendemann die Verschattungen des Handrückens und den Lichteinfall von links vorn heraus.

Anne-Katrin Sors



Kat. Nr. 91: H 1977/34



Kat. Nr. 92: H 1977/3

Kat. Nr. 93 recto: Weibliche Kopfstudie (Antikenkopie?)

Bleistift, Papier, 292 x 219 mm, Einstichlöcher an den vier Ecken sowie mittig am linken und rechten Rand, leicht fleckig, Wasserzeichen: „J WHA [letzter Buchstabe stark angeschnitten] / TURKE [letzter Buchstabe stark angeschnitten] / 18 [danach abgeschnitten]"

Inv. Nr. H 1977/42r
1977 im Londoner Kunsthandel erworben

In dieser für den Göttinger Bestand ungewöhnlichen Skizze zeichnet Bendemann Kopf und Hals einer antikisierenden Skulptur; ob es sich hierbei um eine originale Antike oder um einen Gipsabguss handelt, ist nicht eindeutig zu entscheiden. Das Studium nach Gipsabgüssen entsprach allerdings akademischer Praxis. Die Gesichtsform verweist in die Zeit der griechischen Klassik. Die Haare sind ansatzweise, oben sogar angeschnitten, skizziert, Gesicht und Halspartie dagegen mit überaus feinen Strichen und Schraffuren durchgearbeitet, so dass der Lichteinfall von oben links deutlich wird.

Das Wasserzeichen steht für J. und J. Whatman, deren Firma Turkey Mill seit dem 18. Jahrhundert in der Nähe von Canterbury ansässig war, das genaue Datum der Schöpfung abgeschnitten.

Anne-Katrin Sors

Kat. Nr. 93 verso: Handstudien

Bleistift

Inv. Nr. H 1977/42v

Auf dem hochrechteckigen Blatt studiert Bendemann nebeneinander die Haltung zweier rechter Handrücken in Aufsicht von oben, die bis kurz über das Handgelenk wiedergegeben sind. Sowohl die linke kleinere als auch die rechte Hand scheinen auf etwas nicht Dargestelltem aufzuliegen. Licht- und Schattenpartien der linken Hand sind durch Schraffuren definiert. Auf dem Handrücken der rechten Hand liegt ein dunkler Schatten, die Finger hingegen bleiben ab den Knöcheln bis zu den Fingerspitzen gänzlich ohne Schatten, so dass die Hand von rechts unten beleuchtet zu sein scheint.

Anne-Katrin Sors



Kat. Nr. 93r: H 1977/42r



Kat. Nr. 93v: H 1977/42v

Kat. Nr. 94 recto: Kopfstudie mit geschlossenen Augen (Totenmaske)

Bleistift,
bräunliches Papier,
225 x 139 mm,
oberer Rand sauber abgerissen, linker Rand ungleichmäßig beschnitten

Inv. Nr. H 1977/56r
1977 im Londoner Kunsthandel erworben

Das Blatt zeigt die Studie eines Kopfes, welche in der oberen Hälfte des Hochformats angeordnet ist. Die Züge des Gesichtes lassen es zunächst einmal offen, ob eine männliche oder weibliche Figur dargestellt ist. Der Gesichtsausdruck der Person wirkt entspannt, die Augen sind geschlossen und auch der Mund zeigt keine Regung. Vermutlich ist die dargestellte Person bereits etwas älter, da Bendemann u.a. um Augen und Mund herum Falten ausbildet.
Im Inventar wird die Zeichnung mit dem Zusatz „Totenmaske“ geführt. Dies erscheint angesichts der maskenhaften, auf die Darstellung von Haaren verzichtenden Zeichnung durchaus plausibel. Als „finale Gesichtszüge“ dienten Totenmasken gerade im 19. Jahrhundert der Erinnerung an Verstorbene und der Bewahrung ihres Antlitzes. Denkbar ist, dass es sich um die Totenmaske von Napoleon Bonaparte handelt, die gewisse Ähnlichkeiten aufweist (vgl. Abb. 62).

Anna-Christine Lehmann

Kat. Nr. 94 verso: Gewandstudie

Bleistift

Inv. Nr. H 1977/56v

Auf dem hochrechteckigen Blatt studiert Bendemann den Faltenwurf eines rockartigen Untergewandes mit darüber im angedeuteten Hüftbereich zusammengerafftem Tuch oder Umhang. Während das Untergewand mit nur wenigen Strichen umrissen ist, wird durch die fein gesetzten Schraffuren in den tiefen Falten und die gewellte Kontur des Tuches Bendemanns Interesse an der Wiedergabe des gerafften Stoffes deutlich.

Anne-Katrin Sors



Kat. Nr. 94r: H 1977/56r

Abb. 62: Napoleon Bonaparte: Totenmaske



Kat. Nr. 94v: H 1977/56v

Kat. Nr. 95 recto: Kopfstudie eines jungen Mannes im Profil

Bleistift, weiß gehöht, graubrauner Karton, 136 x 149 mm, großer Fleck am unteren rechten Rand, der auf die Rückseite durchschlägt, weitere Flecken

Inv. Nr. H 1977/63r
1977 im Londoner Kunsthandel erworben

Bendemann zeichnet den Kopf des jungen Mannes mit knielangem Haar im Profil nach links gewandt. Die Augen sind geschlossen, der Mund leicht geöffnet. Auffallend ist die starke Konturierung der Gesichtszüge. Die Schattenpartien an Stirn, Nase, Kinn und unter den Augen sind mit feinen Schraffuren ausgearbeitet, die rechte Wange hell, so dass der Eindruck entsteht, der Lichteinfall käme von oben links.

Anne-Katrin Sors

Kat. Nr. 95 verso: Text

Roter Stift

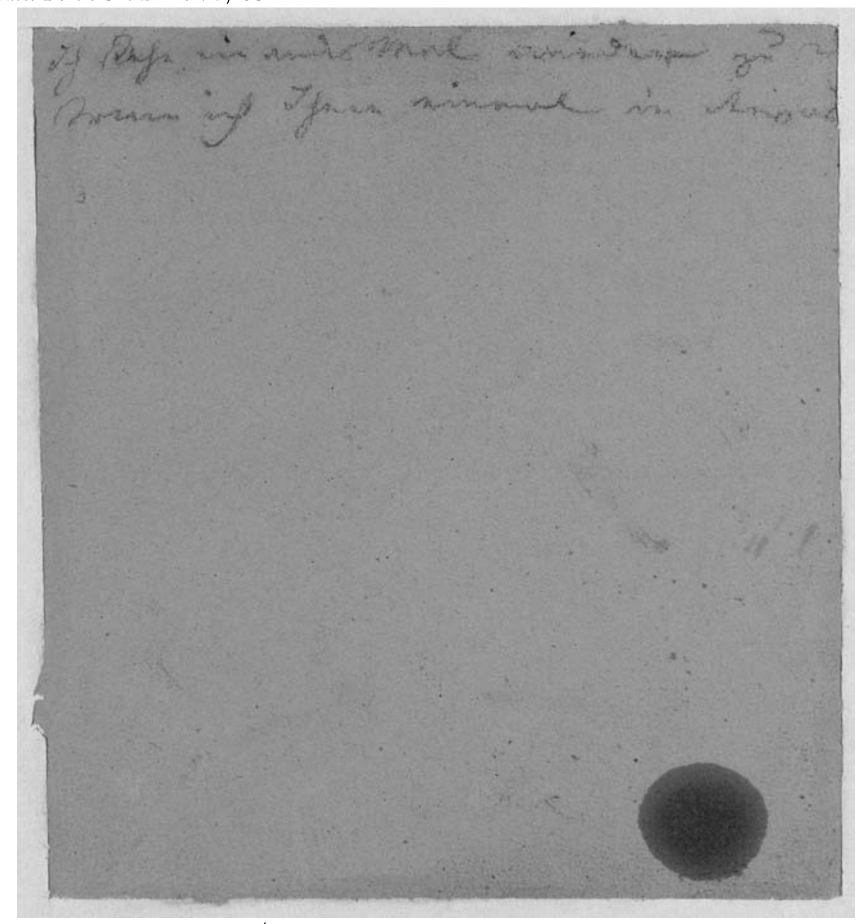
Inv. Nr. H 1977/63v

Bez.: „Ich [...]che anderes Mal wieder [...] zu wenn ich Ihnen einmal im A[...]"
Teil eines Briefes oder Briefentwurfes? Durch Beschneiden des Blattes fragmentarisch.

Christian Scholl



Kat. Nr. 95r: H 1977/63r



Kat. Nr. 95: H 1977/63v

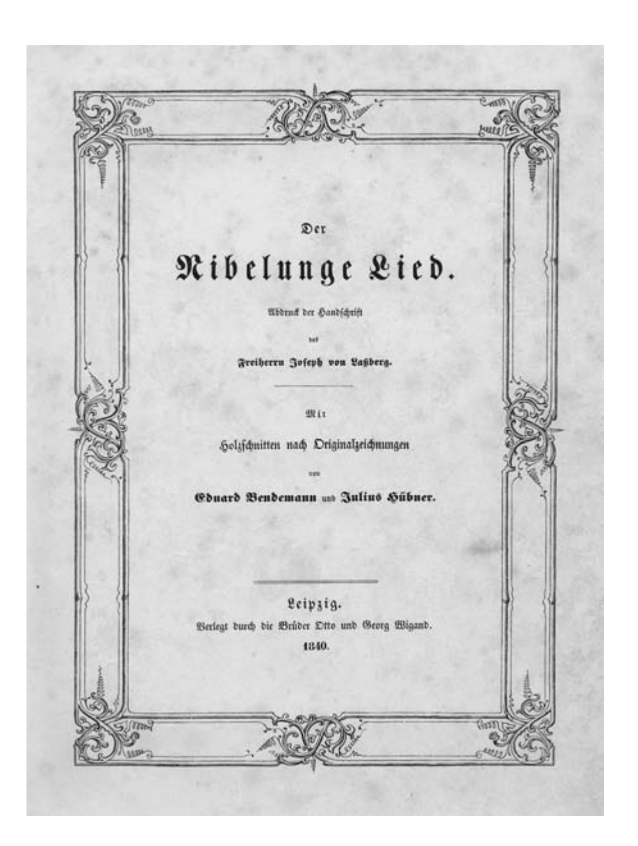
15. Bendemann als Buchillustrator: *Das Nibelungenlied* (1841)

Katrin Kruppa

Kat. Nr. 96:
Der Nibelunge Lied

Abdruck der Handschrift des Freiherrn Joseph von Laßberg.
Mit Holzschnitten [Holzstichen] nach Originalzeichnungen von Eduard Bendemann und Julius Hübner.
Leipzig.
Verlegt durch die Brüder Otto und Georg Wigand.
1840 [1841]
Buchseite: 300 x 230 mm
Randleisten/ganzseitig: ca. 250 x 155 mm
Mit handschriftlicher Widmung: „Meinem Freunde Adolf Ellissen / Otto Wigand"

Göttingen, Universitätskunstsammlung
Inv. Nr. D 1968/28



Der Druck des *Nibelungenliedes*, veröffentlicht im Verlag der Brüder Otto und Georg Wigand, war ein Prestigeprojekt. Gedacht als „Denkmal zur vierten Säcularfeier der Buchdruckerkunst" sollte der Festband 1840 in Leipzig erscheinen, die Anfertigung der Illustrationen nahm jedoch viel Zeit in Anspruch. Neben den im Titel benannten Akademieprofessoren Eduard Bendemann und Julius Hübner (1806-1882) mussten zusätzlich die Künstler Alfred Rethel (1816-59) und Hermann Stilke (1803-60) als Zeichner angeworben und die Veröffentlichung auf das folgende Jahr verschoben werden.

Eduard Bendemann war im Jahr 1838 von Düsseldorf nach Dresden berufen worden. Hier bestand seine Hauptaufgabe darin, drei Räume des Dresdner Schlosses auszumalen (vgl. Kat. Nr. 6-21). Dieser Auftrag war so zeitaufwendig, dass Bendemann lediglich neun Zeichnungen zum *Nibelungenbuch* eigenhändig anfertigte. Bei weiteren fünf Holzstichen entwarf er die Komposition oder steuerte nur einen Teilbereich der Zeichnung bei; die weitere Ausarbeitung und das Umzeichnen auf den Holzstock übernahm anschließend sein ehemals Düsseldorfer und ab 1839 Dresdner Malerkollege und Schwager Julius Hübner.[49]

Jedes Kapitel der insgesamt 39 „Abenteuer" wird mit einem Titelholzstich eingeleitet; zusätzlich finden sich 4 figurative Holzstiche.[50] Hübner steuerte das Titelblatt der Ausgabe und fast die Hälfte der insgesamt 44 Holzstiche bei. In seinem Œuvre findet sich kein vergleichbarer Umfang an eigenen Illustrationen für eine Buchausgabe. Hermann Stilke illustrierte vier und Alfred Rethel zehn

[49] Holzstiche Bendemanns zu Beginn der Kapitel: 5, 10, 11, 13, 15, 16a, 16b (Textvignette), 17, 19. Zusammenarbeiten mit Julius Hübner für die Kapitel 20, 24, 28, 30. In der Titelillustration des Kapitels 6 von Hübner ist an der unteren Randleiste der Holzstich *Die Schiffenden* von Bendemann eingefügt und als Zusammenarbeit gewertet. In der Düsseldorfer Nibelungenausgabe von 1860, einer Ausgabe mit der Übersetzung von Dr. Johannes Scherr, wird die Kapitelordnung aufgehoben und der Holzstich *Die Schiffenden* als Vignette getrennt von dem Kapitelholzstich Hübners abgedruckt. Daher enthält die 1840er Ausgabe 44 und 1860er Ausgabe 45 Holzstiche.

[50] Textvignetten sind in die Kapitel 1, 10, 16b, 20 eingefügt.

Holzstiche für diese Buchausgabe. Die Randleisten, Initialen und Schlussvignetten der einzelnen Kapitel beruhen vermutlich auf Entwürfen von Hübner.[51]

Das Nibelungenlied wurde im 19. Jahrhundert als großes Nationalepos verstanden: „Die Kenntniß dieses Gedichts gehört zu einer Bildungsstufe der Nation. Jedermann sollte es lesen, damit er nach dem Maß seines Vermögens die Wirkung davon empfange", schrieb Goethe 1827 in einem Rezensionsentwurf zur Textausgabe der Nibelungen nach der Übersetzung von Karl Simrock.[52] Mitte des 18. Jahrhunderts von dem Germanisten Jacob Obereit wiederentdeckt, verlegte Christoph Heinrich Myller, ein Schüler des Schweizer Philologen Johann Jakob Bodmers, in den Jahren 1782 bis 1784 eine erste Gesamtausgabe des Nibelungenliedes. Nach den deutschen Befreiungskriegen gegen die napoleonische Hegemonie (1813-1815) und den damit einhergehenden Wunsch nach nationaler Einheit gewann das Epos rasch an Bedeutung. Es setzte im deutschsprachigen Raum eine breite Rezeption ein, in deren Gefolge u. a. Feldausgaben für Soldaten und Schulausgaben in Prosa gedruckt wurden. Künstlerisch trafen die Nibelungen-Illustrationen von Peter von Cornelius (1817) den patriotischen Nerv.[53]

Die Nibelungen-Ausgabe von 1841, an der Bendemann mitwirkte, war in zwei Fassungen zu erwerben: in einer Übersetzung ins Neuhochdeutsche von Gotthard Oswald Marbach und als getreue Abschrift der Originalquelle von Freiherr Joseph von Laßberg.[54] Die Göttinger Universitätskunstsammlung bewahrt ein Exemplar der Ausgabe Laßbergs auf.

Bendemann begann erst 1839 mit einzelnen Entwürfen für das Nibelungenlied, nachdem der Verleger Georg Wigand ihm erste Zeichnungen von Julius Hübner als Vorlagen zugesandt hatte. Die Zeichnungen sind explizit für den Holzstich angefertigt. In einer Vorzeichnung zu der Holzstich-Illustration des 5. Kapitels „Wie Siegfried Chriemhilden zuerst ersah"[55] ist z.B. der Hintergrund durch gleichmäßige, horizontale Linien bereits angelegt, und auch die ornamentale bogenförmige Umrahmung Kriemhilds und Siegfrieds ist vorgegeben. Schattierungen werden in der umrissbetonten Figurenzeichnung häufig durch untereinander gesetzte, kurze Schraffur-Striche gekennzeichnet, wie im Faltenverlauf an Kriemhilds Kleid zu sehen. Die Feinheit der Linien, z.B., die gleichmäßige Schraffierung des Hintergrunds, und die Merkmale der Bearbeitung mit dem Grabstichel weisen den fertigen Druck als Holzstich aus, eine Variante des Holzschnitts.[56]

In allen Darstellungen Bendemanns fällt eine starke Symmetrie in der Komposition auf. Die Figuren sind paarweise und oftmals einander gegenüberstehend angeordnet (Kap. 5; 10; 11; 16b „Der todte Siegfried"; 19; 20; 30). Der Zuschnitt der Darstellung auf einzelne Hauptfiguren ist zwar typisch für alle Nibelungenillustrationen, doch selbst bei figurenreichen Szenen Bendemanns wie in Kapitel 17 „Chriemhilden bei der Leiche Siegfrieds" oder in Kapitel 19 „Der Nibelungenhort" bleiben die Figuren im Vordergrund akzentuiert, dabei statisch und symbolisch angelegt.

Symbolisch zu verstehen sind im 5. Kapitel „Wie Siegfried Chriemhilden zuerst ersah" auch die ineinandergelegten Hände Kriemhilds und Siegfrieds und die Zusammenführung der beiden Figuren unter einer vegetabil verzierten Bogenform. Im 16. Kapitel, in der zusätzlichen Vignette „Der

---

51 Renger 1984, S. 378; Achenbach 2007, S. 96.

52 Zitiert nach der 1860 erschienen Nibelungenlied-Ausgabe im Otto Wigand Verlag, in Prosa übersetzt und erläutert von Dr. Johannes Scherr. Das Zitat ist gekürzt und der Einleitung Scherrs vorangestellt. Die Scherr-Ausgabe enthält die Illustrationen der Ausgabe von 1841. Die entsprechende Passage im Rezensionsentwurf Goethes in: Goethe 1996, S. 88.

53 Cornelius, Peter von: Aventiure von den Nibelungen. Gestochen von Johann Heinrich Lips. 6 Blätter. Berlin: Prêtre, 1817. Vgl. hierzu u.a. Büttner 1980/1999, Bd. 1, S. 36-48.

54 Die Anmerkungen zum Buchprojekt unterhalb des Holzschnitt-Verzeichnisses ist bei der Marbacher-Ausgabe auf den 31.05.1841 datiert, die Laßberg-Ausgabe auf den 01.08.1841. Die jeweils ersten Auflagen enthalten zusätzlich ein Verzeichnis aller Subskribenten.

55 Vorzeichnung, um 1840, Bleistift, Feder in Schwarz, stellenweise Hellbraun und blaue Wasserfarbe auf Papier. 141 x 103 mm. Signiert. Kupferstichkabinett Berlin. Abb. Achenbach 2007, S. 41, Z8.

56 Bei der Publikation *Das Nibelungenlied* sind möglicherweise die Illustrationen zum 1. u. 3. Kapitel auf Langholz, auf jeden Fall ohne Grabstichel von Friedrich Unzelmann angefertigt worden, alle anderen Illustrationen sind eindeutig Holzstiche. In einem Brief Hübners wird deutlich, dass noch zu Beginn des Projekts die Vorzüge von Langholz und Hirnholz diskutiert worden sind (Brief Julius Hübners an Georg Wigand, Berlin 07.04.1839; abgedruckt in: Renger 1984, S. 374-376), die Entscheidung fiel offensichtlich zugunsten des Holzstichs, dem schnelleren Verfahren. Beim Holzstich wird nicht mit einem Holzschneidemesser in Langholz geschnitten, sondern mit dem Grabstichel, dem Hauptwerkzeug im Kupferstich, die Zeichnung ins Hirnholz gestochen. Der Holzstich war bis weit in die 1870er Jahre das wichtigste Vervielfältigungsmedium des 19. Jahrhunderts – höhere Auflagen, eine breitere tonale Gestaltung als im Holzschnitt und ein Nachklang des als ‚deutsch' gefeierten Holzschnitts waren seine Vorzüge.

todte Siegfried", ist es der von der Bahre herunterhängende Arm, der innerbildlich verdeutlicht, dass hier Siegfrieds Leichnam getragen wird.

Die profane Thematik der Nibelungen wird mit christlich-religiösen Motiven (Lankheit 1991 [1953]) und mit mittelalterlichen Darstellungskonventionen aufgeladen, wie z.B. mit einem stark beschnittenen Raum (Kap. 5, 10, 15, 20, 24), der nur einen Fußbreit die Figuren zwischen Blatt und Betrachter einspannt. In den Darstellungen mit einem skizzierten Hintergrund in Form eines Landschaftsausblickes oder architektonischen Elementen (Kap. 13, 16a, 19, 28) bleibt der Eindruck einer bebilderten Tapete, einer fehlenden Tiefenperspektive, da die Bildgründe zwar hintereinander gestaffelt, aber innerbildlich kaum verbunden erscheinen (Kap. 19, 28, 30). Die kulissenhafte Illustration lebt von einer Detailgenauigkeit, die in erster Linie die Kleidung der illustrierten Figuren betrifft: mit Pelz gesäumte Kleider (Kap. 5), reich verzierte Kronen, Helme als variantenreiche Kopfbedeckungen (Kap. 28) und metallene Rüstungsdetails wie Kniekacheln und Beinröhren (Kap. 30).

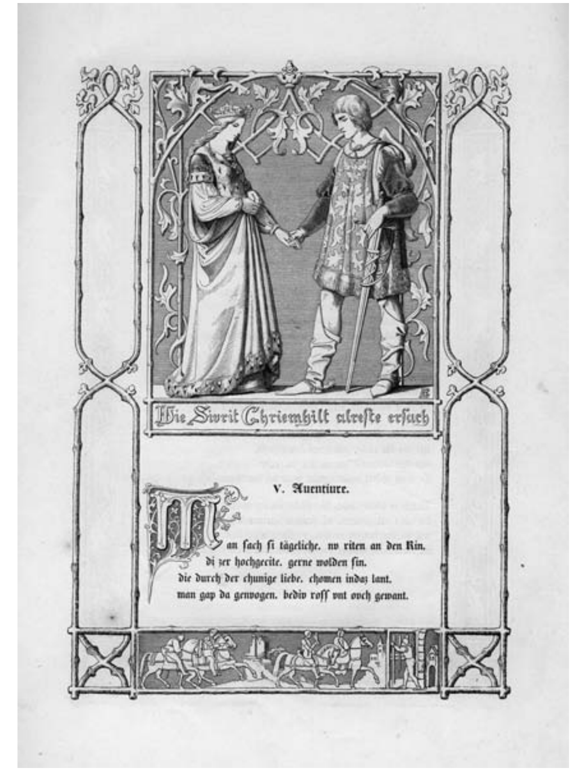
Die Gestaltung der jeweiligen Illustrationen variiert. Anders als Bendemann dynamisierte etwa der junge Düsseldorfer Künstler Alfred Rethel seine Kompositionen. Bei ihm agieren die Figuren (u. a. Kap. 33, 36, 37) und die Illustrationen sind eher szenisch angelegt.

Eingebunden sind alle Illustrationen in variantenreiche vegetabile Randleisten, die auch die Textseiten umrahmen und das Bemühen um eine einheitliche Buchgestaltung erkennen lassen.

Insgesamt kann die Prachtausgabe des Nibelungenlieds als ein charakteristisches Vorhaben für die Zeit zwischen 1835 und 1870 angesehen werden: mit einem historisch relevanten Thema, mit Zeichnungen anerkannter Künstler, in Zusammenarbeit mit den besten Holzschneidern und Druckern[57].

Von den insgesamt acht beteiligten Holzschneidern fertigte Hugo Bürkner (1818-1897) die meisten Holzstiche an.[58] Eigentlich als Maler und Radierer an der Düsseldorfer Akademie ausgebildet, folgte er Bendemann und Hübner nach Dresden und bekam dort 1846 die neu eingeführte Professur für Holzschneidekunst an der Dresdner Kunstakademie. Punktuell arbeiteten sie für weitere Holzstich-Illustrationen zusammen.[59] Bürkner radierte u.a. die Fresken Bendemanns im Thronsaal des Dresdner Schlosses (vgl. Abb. 32-47). Für Bendemann blieb der Holzschnitt eine Nebenbeschäftigung; er verstand sich in erster Linie als Fresken- und Tafelmaler.

Katrin Kruppa

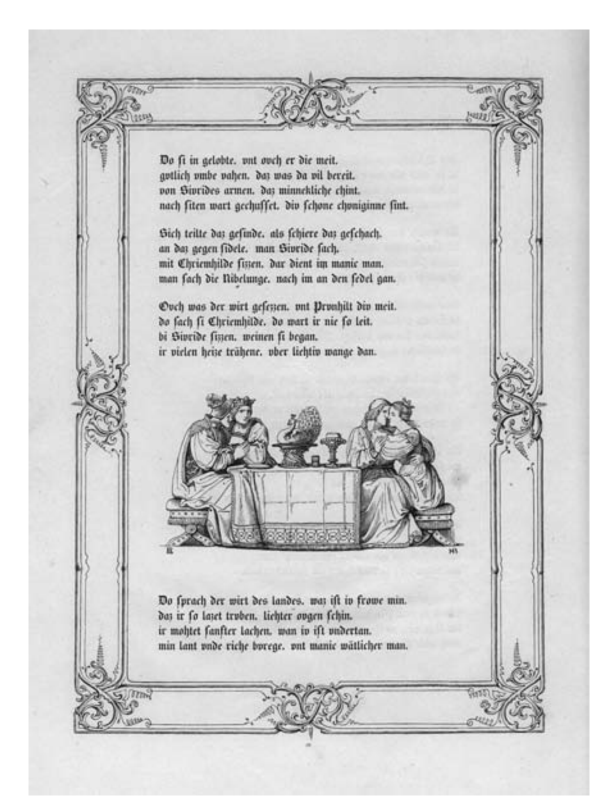


Kat. Nr. 96-1: Inv. Nr.: D 1968/28-26 verso: Nibelungenbuch, Titelillustration zur V. Auentiure: „Wie Sivrit Chriemhilt alreste ersach"

57 Das Nibelungenlied wurde in Leipzig in der Druckerei Breitkopf & Härtel gedruckt (Renger 1984, S. 374). Viele Buchausgaben mit Illustrationen (u.a. von Ludwig Richter) hat der Wigand Verlag in dieser Leipziger Druckerei fertigen lassen.

58 H. Bürkner fertigte 13 Holzstiche, F. Unzelmann 10; A. Vogel 10; E. Kretzschmar 4; Wilh. Richolls 3; G. Metzger 2; C. Braun und G. v. Dessauer 2.

59 Es entstehen in dieser Zusammenarbeit Holzstiche u.a. für Bürkners *Deutschen Jugendkalender.*


Do si in gelobte. vnt ovch er die meit.
gvtlich vmbe vahen. daz was da vil bereit.
von Sivrides armen. daz minnekliche chint.
nach siten wart gechusset. div schone choniginne sint.

Sich teilte daz gesinde. als schiere daz geschach.
an daz gegen sidele. man Sivride sach.
mit Chriemhilde sizzen. dar dient im manic man.
man sach die Nibelunge. nach im an den sedel gan.

Ovch was der wirt gesezzen. vnt Prvnhilt div meit.
do sach si Chriemhilde. do wart ir nie so leit.
bi Sivride sizzen. weinen si began.
ir vielen heize trähene. vber liehtiv wange dan.

Do sprach der wirt des landes. waz ist iv frowe min.
daz ir so lazet trvben. liehter ovgen schin.
ir mohtet sanfter lachen. wan iv ist vndertan.
min lant vnde riche bvrege. vnt manic wätlicher man.

D 1968/28-55 verso: Nibelungenbuch, Textvignette zur X. Auentiure: „Wie der Künec Günther ze Wormze mit Frov Prunhilt protte“



Wie Sifrit sin wip heim zelande forte.

XI. Auentiure.

S von der Sigemundes. mit gvtlichem site.
sprach zv sinen heleden. twot des ich ivch bite.
nv bereit vns die möre. ia wil ich inmin lant.
liep was ez sime wibe. do si div märe an im ervant.

D 1968/28-61 verso: Nibelungenbuch, Titelillustration zur XI. Auentiure: „Wie Sifrit sin wip heim zelande forte“


Wie Chriemhilt mit ir man zer hochgerite for.

XIII. Auentiure.

Alle ir vnmvze. die lazen wir nv sin.
vnt sagen iv wie Chriemhilt. vnt ovch ir magedin.
zer hochgecite fvoren. von Nibelunge lant.
nie getrugen möre. so manic herlich gewant.

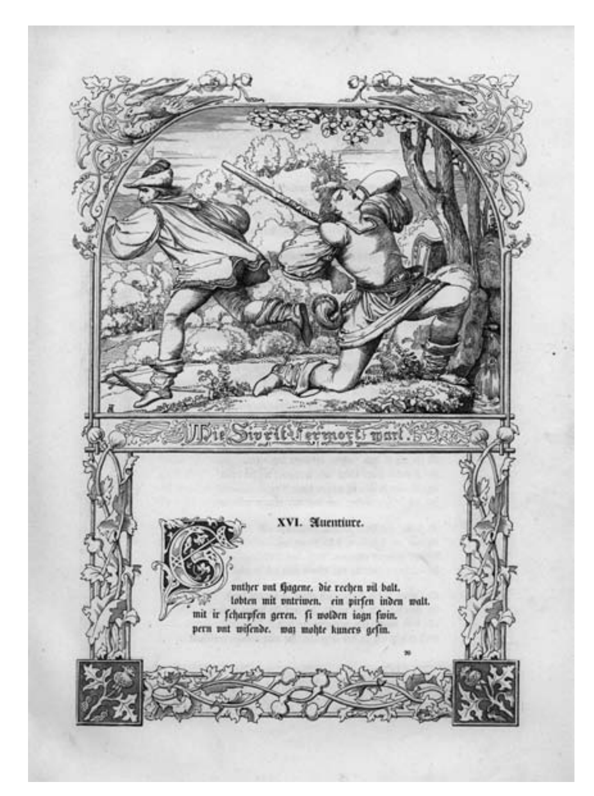
D 1968/28-69 recto: Nibelungenbuch, Titelillustration zur XIII. Auentiure: „Wie Chriemhilt mit ir man zer hochgerite for“


Wie ze Wormze widersaget.

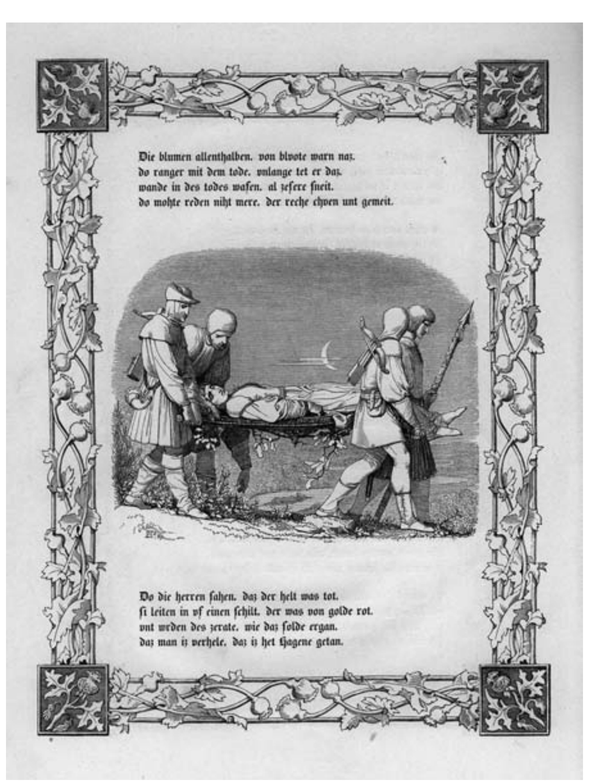
XV. Auentiure.

An dem vierden morgen. zwen vnt drizzech man.
sach man ze hove riten. do wart ez kunt getan.
Gunther dem vil richen. im wäre widerseit.
von lvoge erstunden frowen. div aller grozisten leit.

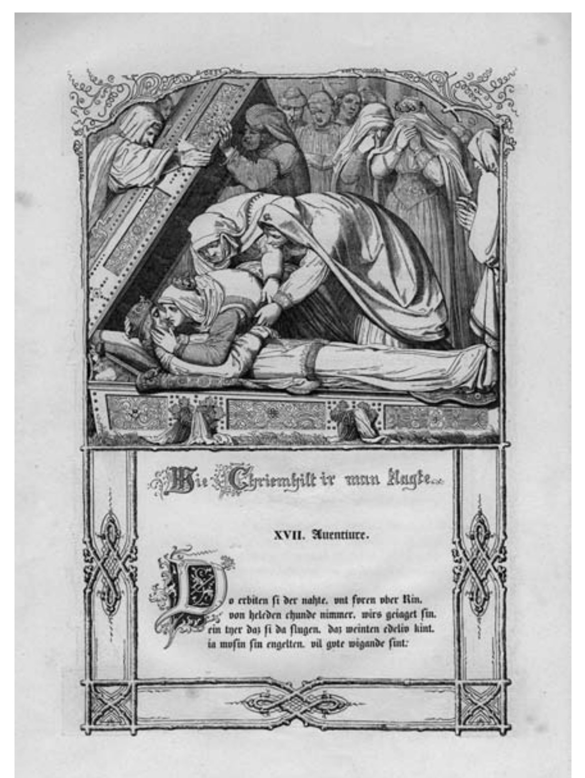
D 1968/28-76 verso: Nibelungenbuch, Titelillustration zur XV. Auentiure: „Wioe ze Wormze widersaget“



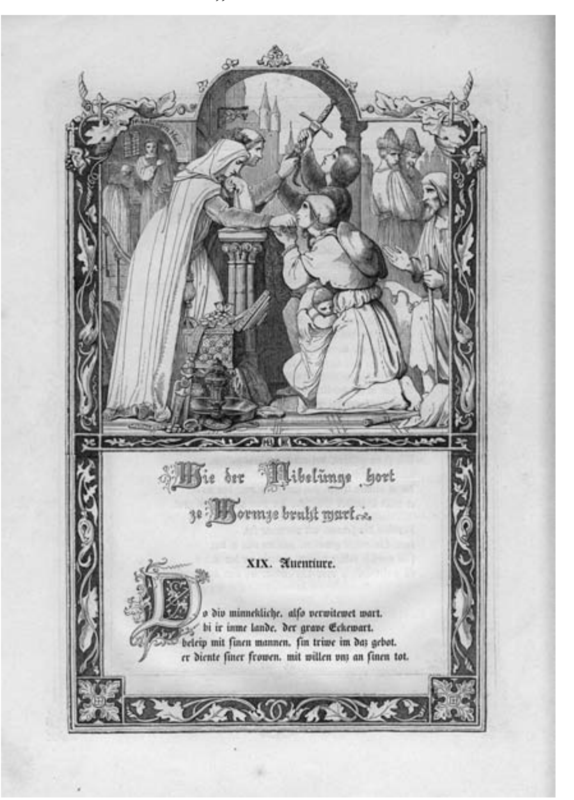
D 1968/28-80 recto: Nibelungenbuch, Titelillustration zur XVI. Auentiure: „Wie Sifrit ermort wart“



D 1968/28-86 verso: Nibelungenbuch, Textvignette zur XVI. Auentiure: „Wie Sifrit ermort wart“:



D 1968/28-86 verso: Nibelungenbuch, Titelillustration zur XVII. Auentiure: „Wie Chriemhilt ir man klagte“



D 1968/28-95 verso: Nibelungenbuch, Titelillustration zur XIX. Auentiure: „Wie der Nibelunge hort ze Wormze braht wart“



D 1968/28-100 recto: Nibelungenbuch, Titelillustration zur XX. Auentiure: „Wie der chonic Ezele nah Chriemhilt ze Wormeze sinen boten sande“



D 1968/28-124 recto: Nibelungenbuch, Titelillustration zur XXIV. Auentiure: „Wie die biten ze Rine quamen“



D 1968/28-147 verso: Nibelungenbuch, Titelillustration zur XXVIII. Auentiure: „Wie die Nibelunge ze Ezelen borge chomen“



D 1968/28-156 recto: Nibelungenbuch, Titelillustration zur XXX. Auentiure: „Wie die konige mir ir rechen schlafen giengen“



Anhang

Literatur

Achenbach 2007:
Sigrid Achenbach: Eduard Bendemann 1811-1889. Die Werke in den Staatlichen Museen zu Berlin und im Mendelssohn-Archiv der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz. Katalog zur Ausstellung des Kupferstichkabinetts: Eduard Bendemann (1811-1889): Zeichnungen, Berlin 2007.

Aischylos 1832:
Des Aischylos Werke. Uebersetzt von Joh. Gust. Droysen, 2 Bde., Berlin 1832.

André-Salvini 1997:
Béatrice André-Salvini 1997: Les Antiquités orientales. Guide du visiteurs, Paris 1997.

Anonym 1830:
Ueber die neuesten Arbeiten der Düsseldorfer Kunstschule. Geschrieben im September 1830, in: Kunstblatt 11, 1830, S. 327-328, 339-330.

Anonym 1876:
Das Gebäude der Nationalgallerie, in: Im neuen Reich. Wochenschrift für das Leben des deutschen Volkes in Staat, Wissenschaft und Kunst 6, 1876, S. 781-796.

Aretz 1999:
Susanne Aretz: Die Opferung der Iphigeneia in Aulis. Die Rezeption des Mythos in antiken und modernen Dramen, Stuttgart / Leipzig 1999 (= Beiträge zur Altertumskunde, Bd. 131).

Arnhold 2008:
Hermann Arnhold: Vorwort, in: Ders. (Hg.): Orte der Sehnsucht. Mit Künstlern auf Reisen, Münster 2008.

Aschenborn 1998:
Wulf Aschenborn: Eduard Bendemann (1811-1889): Das Direktorat an der Düsseldorfer Kunstakademie 1859-1867 (Phil. Diss. Köln 1998), Düsseldorf 1998.

Auktionskatalog C. G. Boerner 1969:
C. G. Boerner Sommerausstellung 1969. Deutsche Zeichner in Italien. Juli-August 1969, Düsseldorf 1969.

Ausst. Kat. Berlin 1890:
Ausstellung der Werke von Eduard Bendemann in der königlichen National-Galerie. 3. November-15. Dezember, Berlin 1890.

Ausst. Kat. Berlin 2008:
Babylon – Mythos & Wahrheit. Eine Ausstellung des Vorderasiatischen Museums, Staatliche Museen zu Berlin mit Unterstützung der Staatsbibliothek zu Berlin, 2 Bde., München 2008.

Ausst. Kat. Bonn 1992:
Wilhelm Schadow und sein Kreis. Materialien und Dokumente zur Düsseldorfer Malerschule, hg. von Ingrid Bodsch, Bonn 1992.

Ausst. Kat. Düsseldorf 1979:
Die Düsseldorfer Malerschule, Mainz 1979.

Ausst. Kat. Düsseldorf 1999:
Angesichts der Ereignisse. Facetten der Historienmalerei zwischen 1800 und 1900. Aus dem Bestand des Kunstmuseums Düsseldorf im Ehrenhof mit Sammlung der Kunstakademie (NRW), hg. von Martina Sitt unter Mitarbeit von Bernd Kortländer und Sylvia Martin, Köln 1999.

Ausst. Kat. Düsseldorf 2011/12:
Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung 1819-1918, hg. von Bettina Baumgärtel, 2 Bde., Petersberg 2011.

Ausst. Kat. Ludwigshafen 1990:
Die Brüder Olivier. Gemälde, Zeichnungen und Druckgraphik aus der Staatlichen Galerie Dessau, Ludwigshafen 1990.

Ausst. Kat. Lübeck 2009/10:
„An den Wassern Babylons saßen wir“. Figurationen der Sehnsucht in der Malerei der Romantik. Ferdinand Olivier und Eduard Bendemann, hg. von Alexander Bastek und Michael Thimann, Petersberg 2009.

Aust. Kat. Neuss 1982:
Julius Schnorr von Carolsfeld. Die Bibel in Bildern und andere biblische Bilderfolgen der Nazarener, Clemens-Sels-Museum, Neuss 1982.

Ausst. Kat. Rom 1981:
Die Nazarener in Rom. Ein deutscher Künstlerbund der Romantik, hg. von Klaus Gallwitz, Rom, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, München 1981.

Ausst. Kat. Wien 1888:
Illustrirter Katalog der internationalen Jubiläums-Kunstausstellung im Künstlerhause, 2. Aufl., Wien 1888.

Bader 1983:
Dietmar Bader (Hg.): Kain und Abel – Rivalität und Brudermord in der Geschichte des Menschen, München / Zürich 1983 (= Schriftenreihe der Katholischen Akademie der Erzdiözese Freiburg).

Bastek/Brüne/Großinsky 2007:
Alexander Bastek / Gerd Brüne / Manfred Großinsky: Die Kaisergalerie im Frankfurter Römer, Frankfurt a. M. 2007.

Bendemann 1884:
Eduard Bendemann: [Erklärung], in: Königlich privilegirte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen. Vossische Zeitung, No. 410, 1884, Dienstag, den 2. September.

Bendemann/Bürkner 1847:
Eduard Bendemann / Hugo Bürkner: Der Fries im Thronsaale des Könglichen Schlosses zu Dresden. Al fresco gemalt von Eduard Bendemann, Leipzig 1847.

Bendemann/Bürkner 1854:
Die Wandgemälde im Ball- und Concert-Saal des Koeniglichen Schlosses zu Dresden. Erfunden und ausgefuehrt von E. Bendemann. In 1/16 der natuerlichen Groesse radirt von Hugo Buerkner. 12 Blaetter mit erlaeuterndem Text von Joh. Gust. Droysen. Dresden 1857 (= Der sächsische Kunstverein seinen Mitgliedern auf das Jahr 1857).

Bendemann/Goldfriedrich 1858:
Eduard Bendemann / Ernst Goldfriedrich: Die Gesetzgeber und Könige im königlichen Thronsaale zu Dresden, Dresden 1858.

Benjamin 2003:
Roger Benjamin: Orientalist Aesthetics. Art, Colonialism, and French North Africa, 1880-1930, Berkeley, Los Angeles / London 2003.

Beyer 2008:
Andreas Beyer: Reisen als Teil der schönen Kunst betrachtet, in: Hermann Arnhold (Hg.): Orte der Sehnsucht. Mit Künstlern auf Reisen, Münster 2008.

Blühm 1989:
Andreas Blühm: Overbeck und Lübeck, in: Ausst. Kat. Lübeck 1989: Johann Friedrich Overbeck 1789-1869. Zur zweihundertsten Wiederkehr seines Geburtstages, hg. von Andreas Blühm und Gerhard Gerkens, Lübeck 1989, S. 87-91.

Blümle 2011:
Claudia Blümle: Der Zeuge im Bild. Dieric Bouts und die Konstitution des modernen Rechtsraumes, München 2011.

Board 1909:
Dr. Board: Art. „Bendemann, Eduard Julius Friedrich“, in: Ulrich Thieme / Felix Becker (Hg.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 3, Leipzig 1909, S. 300 f.

Boardman 1987:
John Boardman: Griechische Plastik. Die klassische Zeit. Ein Handbuch, Mainz 1987.

Bodsch 1992:
Ingrid Bodsch (Hg.): Wilhelm von Schadow und sein Kreis. Materialien und Dokumente zur Düsseldorfer Malerschule, Bonn 1992.

Börsch-Supan 1985:
Helmut Börsch-Supan: Zur Urteilsgeschichte der Düsseldorfer Malerschule Eduard Bendemanns Gemälde „Trauernde Juden“, in: Rheinland-Westfalen im Industriezeitalter. Beiträge zur Landesgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts in vier Bänden, Bd. 1: Zur Geschichte von Wissenschaft, Kunst und Bildung an Rhein und Ruhr nebst Resümees der Historiker- und Kunsthistoriker-Tagung in Essen vom Juni 1982, hg. von Kurt Düwell und Wolfgang Köllmann, Wuppertal 1985, S. 219-225.

Börsch-Supan 1994:
Helmut Börsch-Supan: Art. „Bendemann, Eduard Julius Friedrich“, in: Saur: Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 8, München, Leipzig 1994, S. 618-620.

Boskovits/Wellershoff 1968:
Miklós Boskovits / Maria Wellershoff v. Thadden: Art. „Caritas“, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 1, Freiburg i. Br. 1968, Sp. 349-352.

Botta 1894-50:
Monument de Ninive, découvert et décrit par M. P. E. Botta mesuré et dessiné par M. E. Flandin, T. 1 und 2: Architecture et sculpture, Paris 1849-50.

Brandmeier 2000:
Silke Brandmeier: Die Künste am Brunnen der Poesie, hg. von der Schadow Gesellschaft e. V., Berlin 2000.

Breiteneicher 1861:
Ninive und Nahum. Mit Beiziehung der Resultate der neuesten Entdeckungen historisch-exegetisch bearbeitet von D. Michael Breiteneicher, Professor der Religionslehre am Gymnasium zu Landshut, München 1861.

Brock-Utne 1936:
Albert Brock-Utne: Die religionshistorischen Voraussetzungen der Kain-Abel-Geschichte, in: Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft, 54, 1936, S. 202-239.

Büttner 1980/1999:
Frank Büttner: Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte, Bd. 1, Wiesbaden 1980, Bd. 2, Wiesbaden 1999.

Büttner 2002:
Frank Büttner: Bilder als Manifeste der Freundschaft und der Kunstanschauung zwischen Aufklärung und Romantik in Deutschland, in: Johann Friedrich Overbeck. Italia und Germania, hg. von der Kulturstiftung der Länder (= Patrimonia 224), Stuttgart 2002, S. 15-36.

Calov, 1969:
Gudrun Calov: Museen und Sammler des 19. Jahrhunderts in Deutschland, in: Museumskunde 38, 1969, S. 1-196.

Carus 1837:
Carl Gustav Carus: Bemerkungen über die Bilder Düsseldorfer Schule, ausgestellt in Dresden im December 1836, in: Kunstblatt 18, 1837, S. 109-115, 117-120.

Chevalier 2008:
Nicole Chevalier: Die archäologischen Ausgrabungen Frankreichs im 19. Jahrhundert, in: Ausst. Kat. Berlin 2008: Babylon – Mythos & Wahrheit, Bd. 2: Wahrheit, München 2008, S. 63-66.

Clostermann 1989:
Annemarie Clostermann: Mendelssohn Bartholdys kirchenmusikalisches Schaffen. Neue Untersuchungen zu Geschichte, Form und Inhalt, Mainz, London / New York /u. a. 1989.

Daelen 1897:
Eduard Daelen: Art. „Wiegmann, Rudolf", in: Allgemeine Deutsche Biographie Bd. 42, Leipzig 1897, S. 390f.

Delécluze 1829:
[Étienne-Jean] D[elécluze]: Urtheil eines Franzosen über die ältern und neuern deutschen Malerschulen, in: Berliner Kunst-Blatt 2, 1829, S. 329-337.

Dioskuren 1865:
Korrespondenzen. Düsseldorf. in: Dioskuren 10, 1865, S. 416f.

Dioskuren 1872:
Kunstkritik. Die akademische Kunst-Ausstellung in Berlin, in: Dioskuren 17, 1872, S. 256f., 264-266.

Donner 1995:
Herbert Donner: Geschichte des Volkes Israel und seiner Nachbarn in Grundzügen, Bd. 2: Von der Königszeit bis zu Alexander dem Großen. Mit einem Ausblick auf die Geschichte des Judentums bis Bar Kochba. 2. durchgesehene und ergänzte Auflage, Göttingen 1995 (= Grundrisse zum Alten Testament, Ergänzungsreihe, Bd. 4/2).

Donop 1890:
Lionel von Donop: Eduard Bendemann, in: Ausst. Kat. Berlin 1890 (siehe dort), S. 1-10.

Dorgerloh 1999:
Hartmut Dorgerloh: Die Nationalgalerie in Berlin. Zur Geschichte des Gebäudes auf der Museumsinsel 1841-1970. Mit einem Verzeichnis der Pläne und Entwürfe bis 1945 von Barbara Götze, Berlin 1999 (= Die Bauwerke und Kunstdenkmäler von Berlin, Beiheft 13).

Droste 1980:
Magdalena Droste: Das Fresko als Idee. Zur Geschichte öffentlicher Kunst im 19. Jahrhundert (= Kunstgeschichte: Form und Interesse, Bd. 2), Münster 1980.

Droysen 1854:
Bendemann's Wandgemälde im Ball- und Concert-Saal des Königlichen Schlosses erklärt von Joh. Gust. Droysen. Beilage zu: Bendemann/Bürkner 1854 (siehe dort), unpaginiert.

Droysen 1910:
Gustav Droysen: Johann Gustav Droysen. Erster Teil. Bis zum Beginn der Frankfurter Tätigkeit, Leipzig, Berlin 1910.

Dülberg/Oelsner/Pohlack 2009:
Angelica Dülberg / Norbert Oelsner / Rosemarie Pohlack: Das Dresdner Residenzschloss. Großer DKV-Kunstführer, Berlin. München 2009.

Ebach 1998:
Jürgen Ebach: Kain und Abel in Genesis 4, in: Ulrike Kienzle / Winfried Kirsch / Dietrich Neuhaus (Hg.): Kain und Abel. Die biblische Geschichte und ihre Gestaltung in bildender Kunst, Literatur und Musik, Frankfurt a. M. 1998 (= Arnoldshainer Texte; 104), S. 15-30.

Von Erffa 1989:
Hans Martin von Erffa: Ikonologie der Genesis. Die christlichen Bildthemen aus dem Alten Testament und ihre Quellen, 2 Bde., München 1989.

Ewenz 2011:
Gabriele Ewenz: „...dass der Künstler selbst ein Dichter sei". Das Verhältnis von Poesie und Malerei in der Düsseldorfer Malerschule, in: Ausst. Kat. Düsseldorf 2011/12 (siehe dort), Bd. 1, S. 264-271.

Fastert 1996:
Sabine Fastert: Die Sieben Sakramente von Johann Friedrich Overbeck. Ein nazarenisches Kunstprojekt im Kontext seiner Zeit, München 1996 (= Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München, Bd. 68).

Fastert 2003:
Sabine Fastert: Rome, lieu de rencontre. La réception de l'art nazaréen en France, in: Fleckner, Uwe / Gaethgens, Thomas W. (Hg.): De Grünewald à Menzel. L'image de l'art allemand en France au XIXe siècle, Paris 2003, S. 373-403.

Fastert 2006:
Sabine Fastert: „Wenn man nur nicht so beständig von Besuchern belästigt wäre!". Die Nazarener in Rom, in: Chiarini, Paolo / Hinderer, Walter (Hg.): Rom – Europa. Treffpunkt der Kulturen: 1780-1820, Würzburg 2006, S. 381-400.

Fehr 1923:
Hans Fehr: Kunst und Recht, München / Zürich 1923.

Fleck 2010:
Miriam Verena Fleck: Ein tröstlich gemelde. Die Glaubensallegorie „Gesetz und Gnade" in Europa zwischen Spätmittelalter und Früher Neuzeit, Korb 2010 (= Studien zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, Bd. 5).

Flemming 1974:
Johanna Flemming: Dom und Domschatz zu Halberstadt, Wien u.a. 1974.

Franz-Duhme/Röper-Vogt 1991:
Helga Nora Franz-Duhme / Ursula Röper-Vogt: Schinkels Vorstadtkirchen. Kirchenbau und Gemeindegründung unter Friedrich Wilhelm III. in Berlin, Berlin 1991.

Franzoni 1990:
Umberto Franzoni: Palazzo Ducale di Venezia, Treviso 1990.

Frimmel 1889/90:
Th. Frimmel: Eduard Bendemann †, in: Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe, N. F., 1, 1889/90, Sp. 225-229.

Gaborit 1998:
Jean-René Gaborit (Hg.): Musée du Louvre. Département des Sculptures du moyen Age, de la renaissance et des temps modernes: Sculpture Française II – Renaissance et temps modernes, 2 Bde., Paris 1998.

Gluck 1973:
Iphigénie en Aulide. Tragédie-opéra en trois Actes. Musique de Gluck. Poëme de du Roullet, Paris, Leipzig, London, Mailand 1873 [Partitur].

Görres 1874:
Joseph von Görres: Gesammelte Briefe, Bd. 2: Freundesbriefe, hg. von Franz Binder, München 1874.

Goethe 1996:
Johann Wolfgang Goethe: Das Niebelungenlied, übersetzt von Carl Simrock. 2 Teile. Berlin 1827, in: Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, Bd. 18.2, München, Wien 1996, S. 87-89.

Golka 1980:
Friedemann W. Golka: Keine Gnade für Kain, in: Rainer Albertz / Hans-Peter Müller / Hans Walter Wolff / Walther Zimmerli (Hg.): Werden und Wirken des Alten Testaments. Festschrift für Claus Westermann zum 70. Geburtstag, Göttingen 1980, S. 58-73.

Gowing 1988:
Lawrence Gowing: Die Gemäldesammlung des Louvre. Mit einer Einleitung von Michel Laclotte, Köln 1988.

Grewe 1998:
Cordula Grewe: Wilhelm Schadow (1788-1862). Monographie und Catalogue Raisonné, Phil. Diss. (Microfiche) Freiburg i. Br. 1998.

Grewe 1999:
Cordula Grewe: Die Klugen und Törichten Jungfrauen. Wilhelm von Schadows Parabeln auf konfessionelle Versöhnung und soziale Fürsorge, 1835-1842, in: Pantheon 57, 1999, S. 127-150.

Grewe 2004:
Cordula Grewe: Beyond Hegel's End of Art: Schadow's Mignon and the Religious Project of Late Romanticism, in: Modern Intellectual History 1, 2, 2004, S. 185-217.

Grewe 2009a:
Cordula Grewe: Painting the Sacred in the Age of Romanticism, Farnham 2009.

Grewe 2009b:
Cordula Grewe: Christliche Allegorie und jüdische Identität in Eduard Bendemanns „Gefangene Juden in Babylon", in: Ausst. Kat. Lübeck 2009/10 (siehe dort), S. 41-56.

Groß 2001:
Reiner Groß: Geschichte Sachsens, Berlin 2001.

Groß 2004:
Reiner Groß: Die Wettiner, Stuttgart 2007.

Gruppe 1829:
[Otto Friedrich] Gr[uppe]: [Kommentar zu D.: Urtheil eines Franzosen über die ältern und neuern deutschen Malerschulen], in: Berliner Kunst-Blatt 2, 1829, S. 338-348.

Grüneisen 1829:
[Karl Grüneis]-en: Ueber Kunsturtheil, in: Kunstblatt 10, 1829, S. 189 f., 195 f., 197-199, 201 f., 205 f., 209 f.

Günther 1990:
Erika Günther: Die Faszination des Fremden. Der malerische Orientalismus in Deutschland, Münster 1990.

Guffrey 2001:
Elizabeth E. Guffrey: Drawing an Elusive Line. The Art of Pierre Paul Prud'hon, Cranbury/London 2001.

Gurlitt 1899:
Cornelius Gurlitt: Die deutsche Kunst des Neunzehnten Jahrhunderts. Ihre Ziele und Thaten, Berlin 1899.

Gutzkow 1845:
Karl Gutzkow: Wilhelm Schadow, in: Gesammelte Werke. Vollständig umgearbeitete Ausgabe, Bd. 2: Oeffentliche Charaktere, Frankfurt a. M. 1845, S. 302-318.

Heine 1993:
Heinrich Heine: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. In Verbindung mit dem Heinrich-Heine-Institut herausgegeben von Manfred Windfuhr (= Düsseldorfer Ausgabe), Bd. 10: Shakespeares Mädchen und Frauen und Kleinere literaturkritische Schriften. Bearb. von Jan-Christoph Hauschild, Hamburg 1993.

Heinz 2006:
Marianne Heinz (Bearb.): Bestandskatalog Gemälde des 19. Jahrhunderts. Museumslandschaft Hessen Kassel, 2. überarbeitete Auflage, Wolfratshausen 2006.

Heise 1999:
Brigitte Heise: Johann Friedrich Overbeck. Das künstlerische Werk und seine literarischen und autobiographischen Quellen, Köln / Weimar / Wien 1999 (= Pictura et Poesis. Interdisziplinäre Studien zum Verhältnis von Literatur und Kunst, Bd. 11).

Hellenkemper 1984:
Hansgerd Hellenkemper: Der Schatz von San Marco in Venedig. Ausstellungskatalog des Römisch-Germanischen Museums Köln, Köln 1984.

Henderson 1968:
George Henderson: Art. „Abel und Kain", in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 1, Freiburg im Breisgau 1968, S. 6-10.
Hénin 2005:
Emmanuelle Hénin: „Iphigénie" ou la représentation voile, in: Studiolo, 3, 2005, S. 95-132.

Höper 2001:
Corinna Höper: „Mein lieber Freund und Kupferstecher": Raffael in der Druckgraphik des 16. bis 19. Jahrhunderts, in: Ausst. Kat. Stuttgart 2001: Raffael und die Folgen. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner graphischen Reproduzierbarkeit, hg. von Corinna Höper in Zusammenarbeit mit Wolfgang Brückle und Udo Felbinger, Stuttgart 2001, S. 51-119.

Hörisch 1979:
Jochen Hörisch: Ut Poesis Pictura – Korrespondenzen zwischen der Düsseldorfer Malerschule und der romantischen Dichtung, in: Ausst. Kat. Düsseldorf 1979: Die Düsseldorfer Malerschule (siehe dort), S. 41-47.

Illies 1975:
Joachim Illies (Hg.): Brudermord. Zum Mythos von Kain und Abel, München 1975.

Johannsen 2011:
Annika Johannsen: „Übermütiger Spass ländlicher Lustbarkeit". Zu einer Zeichnung des „Weinerntefests" von Eduard Bendemann, in: Dresdener Kunstblätter. Vierteljahresschrift der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, 55, 2011, Heft 1, S. 28-35.

Jordan 1877:
Eduard Bendemanns Fresken im Cornelius-Saale der Königlichen National-Gallerie vom Königl. Preuss. Ministerium autorisierte Ausgabe [mit Begleittext von Max Jordan], Photographische Gesellschaft. O. O., o. J. [Berlin 1877].

Jordan 1878:
Max Jordan: Beschreibendes Verzeichnis der Kunstwerke in der Königlichen National-Galerie zu Berlin, 4., neu bearbeitete Auflage, Berlin 1878.

Kahsnitz 1970:
Rainer Kahsnitz: Art.: „Gerechtigkeitsbilder", in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 2, Freiburg i. Br. u.a. 1970, S. 134-140.

Keller 1991:
Hiltgart L Keller: Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten. Legende und Darstellung in der bildenden Kunst, Stuttgart 1991.

Kemp 1985:
Wolfgang Kemp: Verständlichkeit und Spannung. Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts, in: Ders. (Hg.): Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Köln 1985, S. 253-278.

Kimpel 1982:
Dieter Kimpel: Paris. Führer durch die Stadtbaugeschichte, München 1982.

Kisch 1975:
Guido Kisch: Recht und Gerechtigkeit in der Medaillenkunst, Aalen 1975.

Kissel 1984:
Rudolf Otto Kissel: Die Iustitia. Reflexionen über ein Symbol und seine Darstellung in der bildenden Kunst, München 1984.

Kittelmann/Verwiebe/Wesenberg 2011:
Udo Kittelmann / Birgit Verwiebe / Angelika Wesenberg (Hg.): Die Sammlung des Bankiers Wagener. Die Gründung der Nationalgalerie, Leipzig 2011.

Klein 1999:
Hans-Günter Klein: „Wir erleben einige Freude an diesem jungen Mann“. Die Briefe von Abraham Mendelssohn Bartholdy vom Niederrheinischen Musikfest 1833 nach Berlin, in: Mendelssohn Studien. Beiträge zur neueren deutschen Kultur- und Wirtschaftsgeschichte, 11, 1999, S. 49-75.

Kleßmann 1979:
Eckard Kleßmann: Die deutsche Romantik, Köln 1979.

Knapp 1906:
Fritz Knapp: Die deutsche Jahrhundertausstellung in der Nationalgalerie, in: Die Grenzboten. Zeitschrift für Politik, Literatur und Kunst 65, 1906, S. 468-481.

Knofler 2000:
Monika Knofler: Das Zeichnen nach dem Modell. Kontinuum und Bedeutungswandel, in: Ausst. Kat. Salzburg 2000: Das Bild des Körpers in der Kunst des 17. Bis 20. Jahrhunderts. Zeichnungen aus dem Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien, hg. von Monika Knofler und Peter Weiermair, Salzburg 2000, S. 10-21.

Knust 2007:
Cornelia Knust: Vorbild der Gerechtigkeit. Jan Provosts Gerichtsbild in Brügge. Mit einem Katalog seiner Werke, Göttingen 2007.

Krey 1997:
Guido Krey: Art. „Bendemann, Eduard Julius Friedrich“, in: Lexikon der Düsseldorfer Malerschule 1819-1918, Bd. 1, München 1997, S. 110-116.

Krey 2003:
Guido Krey: Gefühl und Geschichte. Eduard Bendemann (1811-1889). Eine Studie zur Historienmalerei der Düsseldorfer Malerschule, Weimar 2003.

Krüger 2007:
Matthias Krüger: Das Relief der Farbe. Pastose Malerei in der französischen Kunstkritik 1850-1890, München / Berlin 2007.

Kugler 1836:
Franz Kugler: Jeremias auf den Trümmern von Jerusalem, in: Museum. Blätter für bildende Kunst, 4, 1836, S. 137-142.

Lacambre 1974:
Geneviève Lacambre: Le Musée du Luxembourg en 1874. Peintures, Ausst. 31 mai-18 novembre 1974, Paris 1974.

Larsen 1980:
Erik Larsen: Classici dell´Arte. L´opera completa di van Dyck. 1613-1626, Mailand 1980.

Laveissière 1986:
Sylvain Laveissière (Hg.): Prud’hon. La Justice et la Vengeance divine poursuivant le Crime, Ausst. Kat. Paris, Louvre, Paris 1986 (= Les dossiers du département des peintures; 32).

Layard 1849:
Austen Henry Layard: Nineveh and its Remains. With an Account of a Visit to the Chaldaean Christians of Kurdistan, and the Yezidis, or Devil-warshippers; and an Enquiry into the Manners and Arts of the Ancient Assyrians, Bd. 1, London 1849.

Lederle 1937:
Ursula Lederle: Gerechtigkeitsdarstellungen in deutschen und niederländischen Rathäusern, Philippsburg 1937.

Lessing 1990:
Gotthold Ephraim Lessing: Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, in: Gotthold Ephraim Lessing. Werke und Briefe in zwölf Bänden, hg. v. Wilfried Barner, Bd. 5/2, Frankfurt a. M. 1990, S. 11-321.

Leuschner 1982:
Vera Leuschner: Carl Friedrich Lessing 1808-1880. Die Handzeichnungen, 2 Bde., Köln, Wien 1982.

Levin 1885:
Theodor Levin: Art. „Bendemann. Eduard Julius Friedrich", in: Allgemeines Künstler-Lexikon. Unter Mitwirkung der namhaftesten Fachgelehrten des In- und Auslandes, hg. von Julius Meyer u. a., 2., gänzlich neubearbeitete Auflage von Naglers Künstler-Lexikon, Bd. 3, Leipzig 1885, S. 504-511.

Levin 1890:
Th. Levin: Noch ein Wort zur Erinnerung an Eduard Bendemann, in: Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe, N. F., 1, 1889/90, Sp. 333-338.

Lowenstein 1992:
Steven M. Lowenstein: Soziale Aspekte der Krise des Berliner Judentums 1780 bis 1830, in: Marianne Awerbusch / Stefi Jersch-Wenzel (Hg.): Bild und Selbstbild der Juden Berlins zwischen Aufklärung und Romantik. Beiträge zu einer Tagung, Berlin 1992 (= Einzelveröffentlichungen der Historischen Kommission zu Berlin, Bd. 75), S. 81-105.

Märker/Stuffmann 1977:
Peter Märker / Margret Stuffmann: Zu den Zeichnungen der Nazarener, in: Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1977: Die Nazarener, hg. von Klaus Gallwitz, Stuttgart 1977, S. 181-186.

Mai 1979:
Ekkehard Mai: Die Düsseldorfer Malerschule und die Malerei des 19. Jahrhunderts, in: Ausst. Kat. Düsseldorf 1979: Die Düsseldorfer Malerschule (siehe dort), S. 19-40.

Markowitz 1969:
Irene Markowitz (Bearb.): Malerei. Die Düsseldorfer Malerschule, Düsseldorf 1969 (= Kataloge des Kunstmuseums Düsseldorf IV, 2).

Marzik 1998:
Iris Marzik: Der Wandel der Bedeutung von Kain und Abel in der Bildenden Kunst, in: Ulrike Kienzle / Winfried Kirsch / Dietrich Neuhaus (Hg.): Kain und Abel. Die biblische Geschichte und ihre Gestaltung in bildender Kunst, Literatur und Musik, Frankfurt a. M. 1998 (= Arnoldshainer Texte; 104), S. 31-65.

Möseneder 1996:
Karl Möseneder: „Die Weltgeschichte ist das Weltgericht". Über Wilhelm von Kaulbachs „Die Zerstörung Jerusalems", in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 3. Folge, 47, 1996, S. 103-146.

Monschau-Schmittmann 1993:
Birgid Monschau-Schmittmann: Julius Hübner (1806-1882). Leben und Werk eines Malers der Spätromantik. Münster / Hamburg 1993 (Bonner Studien zur Kunstgeschichte 7).

Montagu 1994:
Jennifer Montagu: Interpretations of Timanthes's Sacrifice of Iphigenia, in: John Onians (Hg.): Sight & Insight. Essays on Art and Culture in Honour of E. H. Gombrich at 85, London 1994, S. 305-326.

Morosi 1978:
Ernó Marosi: Winckelmann, Oeser und Timanthes, in: Acta historiae artium Academiae Scientiarum Hungaricae, 24, 1978, S. 305-310.

Muther 1893:
Richard Muther: Geschichte der Malerei des XIX. Jahrhunderts, 2 Bde., München 1893.

Nagy 1999:
Sigrid Nagy: Julius Schnorr von Carolsfelds „Bibel in Bildern" und ihre Popularisierung, Würzburg 1999.

Van der Osten 1966:
Gert van der Osten (Hg.): Johann Anton Ramboux. Maler und Konservator. 1790-1866, Ausst. Kat. Köln, Wallraf-Richartz-Museum 1966, Köln 1966.

Otterbeck 2007:
Christoph Otterbeck: Europa verlassen. Künstlerreisen am Beginn des 20. Jahrhunderts, Köln u.a. 2007.

Pecht 1881:
Friedrich Pecht: Eduard Bendemann, in: Ders.: Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts. Studien und Erinnerungen, Dritte Reihe, Nördlingen 1881, S. 261-293.

Pedde 2000:
Brigitte Pedde: Altorientalische Motive in den Illustrationen zum Alten Testament von Gustave Doré, in: Reinhard Dittmann / Barthel Hrouda / Ulrike Löw u. a. (Hg.): Variatio Delectat. Iran und der Westen. Gedenkschrift für Peter Calmeyer, Münster 2000 (= Alter Orient und Altes Testament. Veröffentlichungen zur Kultur und Geschichte des Alten Orients und des Alten Testaments, Bd. 272), S. 567-589.

Peschken/Klünner 1982:
Goerd Peschken / Hans-Werner Klünner: Das Berliner Schloß, Frankfurt. a. M. / Wien / Berlin 1982.

Peschken-Eilsberger 2009:
Monika Peschken-Eilsberger: Das Schadow Haus und seine Bewohner 1805-2008. Berlin 2009 (= Schriftenreihe der Schadow Gesellschaft Berlin e. V., Bd. XI).

Pigler 1974:
Andor Pigler: Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts, 2. Aufl., 3 Bde., Budapest 1974.

Piovene 1968:
Guido Piovene: Veronese. Opera completa, Mailand 1968.

Plagemann 2008:
Volker Plagemann: Von der Pilgerfahrt zur „Reise ins Licht“: Künstlerreisen nach Italien, in: Arnhold 2008 (siehe dort).

Pleister/Schild 1988:
Wolfgang Pleister / Wolfgang Schild (Hg.): Recht und Gerechtigkeit im Spiegel der europäischen Kunst, Köln 1988.

Plinius 2007:
C. Plinius Secundus d. Ä.: Naturkunde. Lateinisch-deutsch. Buch XXXV: Farben – Malerei – Plastik, hg. und übersetzt von Roderich König in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler, 3. Aufl., Düsseldorf 2007.

Poeschel 2005:
Sabine Poeschel: Handbuch der Ikonographie. Sakrale und profane Themen der bildenden Kunst. Darmstadt 2005.

Pomaréde 2005:
Vincent Pomaréde (Hg.): 1001 Gemälde des Louvre. Von der Antike bis ins 19. Jahrhundert, Petersberg 2005.

Ponten 1911:
Joseph Ponten (Hg.): Alfred Rethel. Des Meisters Werke in 300 Abbildungen, Stuttgart u.a. 1911.

Pottier 1924:
Edmond Pottier: Musée National du Louvre. Catalogue des Antiquités Assyrienne, Paris 1924.

Prein 2005:
Philipp Prein: Bürgerliches Reisen im 19. Jahrhundert. Freizeit, Kommunikation und soziale Grenzen, Münster, u. a. 2005.

Primisser 1971:
Alois Primisser: Die Kaiserlich-Königliche Sammlung mit neuen Registern von Manfred Kramer, Graz 1972.

Püttmann 1839:
Hermann Püttmann: Die Düsseldorfer Malerschule und ihre Leistungen seit der Errichtung des Kunstvereins im Jahre 1829. Ein Beitrag zur modernen Kunstgeschichte, Leipzig 1839.

Racine 1834:
Jean Racine: Iphigénie, Tragédie en cinq actes. Répertoire du Théatre français, No. 120, Berlin 1834.

Raczynski 1836:
Athanasius Graf Raczynski: Geschichte der neueren deutschen Kunst. Aus dem Französischen übersetzt von Friedr. Heinr. von der Hagen, Bd. 1: Düsseldorf und das Rheinland. Mit einem Anhange: Ausflug nach Paris, Berlin 1836.

Von Rad 1987:
Das erste Buch Mose. Genesis. Das Alte Testament Deutsch, übersetzt und erklärt von Gerhard von Rad, 12. Aufl., Berlin 1987.

Rave 1968:
Paul Ortwin Rave: Die Geschichte der Nationalgalerie Berlin von ihren Anfängen bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges. 2., unveränderte Auflage Berlin 1968.

Rave 1981:
Paul Ortwin Rave: Berlin I. Bauten für die Kunst. Kirchen / Denkmalpflege, Berlin 1981 (= Karl Friedrich Schinkel, Lebenswerk).

Reents 1999:
Christine Reents: ‚Die Bibel in Bildern' von Julius Schnorr von Carolsfeld, in: Gottfried Adam / Rainer Lachmann (Hg.): Kinder- und Schulbibeln: Probleme ihrer Erforschung, Göttingen 1999, S. 13-41.

Renger 1984:
Konrad Renger: „Weil ich ein Maler bin soll ich nicht dichten..." Zu Julius Hübner als Buchillustrator und Poet, in: De Arte et Libria. Festschrift Erasmus 1934-1984, Amsterdam 1984, S. 369-386.

Renger 1996:
Konrad Renger: Eduard Bendemanns „Jeremias". Vorzeichnungen und Würdigungen eines verlorenen Hauptwerkes der Düsseldorfer Malerschule, in: Flemming, Victoria v. / Schütze, Sebastian (Hg.): Ars naturam adiuvans. Festschrift für Matthias Winner zum 11. März 1996, Mainz 1996, S. 621-637.

Ricke-Immel 1978/80:
Ute Ricke-Immel (Bearb.): Die Handzeichnungen des 19. Jahrhunderts. Die Düsseldorfer Malerschule. Teil 1: Die erste Jahrhunderthälfte (= Kataloge des Kunstmuseums Düsseldorf III, 3/1-2), Bd. 1: Text, Düsseldorf 1980, Bd. 2: Tafeln, Düsseldorf 1978.

Riegelmann 1999:
Christine Riegelmann: Die ‚Bibel in Bildern' von Julius Schnorr von Carolsfeld und ihre populäre Rezeption in Europa, in: Ausst. Kat. Potsdam 1999: Faszination Bild: Kultur-Kontakte Europa, Potsdam 1999, S. 125-143.

Rosenberg 1876a:
Adolf Rosenberg: Die Berliner Nationalgalerie, in: Kunstchronik 11, 1876, Sp. 425-431, 457-462, 507-511, 542-548.

Rosenberg 1876b:
Adolf Rosenberg: Die Nationalgalerie, in: Die Post 1876, Teil I, Nr. 71, 23. März 1876; Teil II, Nr. 75, 28. März 1876, unpag.

Rosenberg 1890/91:
Adolf Rosenberg: Ausstellung in der Berliner Nationalgalerie, in: Kunstchronik. Wochenzeitschrift für Kunst und Kunstgewerbe, 2, 1890/91, S. 69-72.

Rothe/Szeskus 1972:
Hans-Joachim Rothe / Reinhard Szeskus (Hg.): Felix Mendelssohn Bartholdy. Briefe aus Leipziger Archiven, Leipzig 1972.

Ruge 1839:
Arnold Ruge: Rezension zu: Die düsseldorfer Malerschule und ihre Leistungen seit der Errichtung des Kunstvereins im Jahre 1839. Ein Beitrag zur modernen Kunstgeschichte. Von H. Püttmann. Leipzig 1839. Bei Otto Wigand, in: Hallische Jahrbücher für deutsche Wissenschaft und Kunst 2, 1839, Sp. 1593-1600.

Runge 1991:
Cornelia Runge: Religiöse Bilder im Gerichtssaal, in: Das Münster, 44, 1991, S. 303-306.

Runge 1965:
Philipp Otto Runge: Hinterlassene Schriften, hg. von dessen ältestem Bruder. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1840-1841, 2 Bde., Göttingen 1965.

Sacken 1862:
Ed. Freiherr von Sacken (Hg.): Die vorzüglichsten Rüstungen und Waffen der K. K. Ambraser Sammlung in Originalphotographien. Italiener, Spanier und einzelne Waffenstücke, Bd. 2, Wien 1862.

Schadow 1828:
Wilhelm Schadow: Meine Gedanken über eine folgerichtige Ausbildung des Malers, in: Berliner Kunstblatt 1828, S. 264-273.

Schahl 1936:
Adolf Schahl: Geschichte der Bilderbibel von Julius Schnorr von Carolsfeld, Leipzig 1936.

Schiller 1962:
Friedrich Schiller: Ueber naive und sentimentalische Dichtung, in: Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 20, Weimar 1962, S. 413-503.

Schiller 1983:
Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 2, Teil 1: Gedichte in der Reihenfolge ihres Erscheinens 1799-1805 – der geplanten Ausgabe letzter Hand (Prachtausgabe) – aus dem Nachlaß (Text), hg. von Norbert Oellers, Weimar 1983.

Schiller 1993:
Friedrich Schiller: Iphigenie in Aulis, übersetzt aus dem Euripides, in: Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 15, Teil I, Übersetzungen aus dem Griechischen und Lateinischen, hg. von Heinz Gerd Ingenkamp, Weimar 1993, S. 7-80.

Schlegel 1959 [1819]:
Friedrich Schlegel: Über die deutsche Kunstausstellung zu Rom, im Frühjahr 1819, und über den gegenwärtigen Stand der deutschen Kunst in Rom [1819], in: Ders.: Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst. hg. und eingeleitet von Hans Eichner. Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Abt. 1, Bd. 4, München, Paderborn, Wien 1959, S. 237-262.

Schmid 1898:
Max Schmid: Rethel, Bielefeld u.a. 1898.

Schnaase 1834:
Karl Schnaase: Kunstverein zu Düsseldorf. Vierte Ausstellung. 1833. Vortrag in der General-Versammlung des Kunst-Vereins für die Rheinlande und Westphalen vom 17. Aug. 1833, gehalten von K. Schnaase, als Sekretär des Vereins., in: Kunstblatt 15, 1834, S. 33 f., 37-39, 41-42.

Schoenen 1965, S. 563-567:
Paul Schoenen: Die Wandbilder A. Rethels im Krönungssaal, in: Ausst. Kat. Aachen 1956: Karl der Große. Aachen 1965, S. 563-567.

Scholl 2007:
Christian Scholl: Romantische Malerei als neue Sinnbildkunst. Studien zur Bedeutungsgebung bei Philipp Otto Runge, Caspar David Friedrich und den Nazarenern, München / Berlin 2007.

Scholl 2013a:
Christian Scholl: Eduard Bendemanns „Opfer der Iphigenie“: Antike und Klassizismus im Spätwerk eines Hauptvertreters der Düsseldorfer Malerschule, in: Andrea Polaschegg / Julia Stenzel (Hg.): Die andere Anti-

ke. Historisierung und Politisierung der Altertümer auf der Bühne des 19. Jahrhunderts (Tagungsband, in Vorbereitung).

Scholl 2013b:
Christian Scholl: „Trauerfiguren, Verhüllungs- und Hockescenen“ – Zur Rezeption von Eduard Bendemanns Gemälde Gefangene Juden in Babylon im Vormärz, in: Michael Thimann / Cordula Grewe (Hg.): „An den Wassern Babylons saßen wir“. Figurationen der Sehnsucht in der Malerei der Romantik. Eduard Bendemann, Ferdinand Olivier (Tagungsband, in Vorbereitung).

Schorn 1830a:
[Ludwig Schorn]: Alt- und neudeutsche Schule. Urtheil eines französischen Kritikers im Journal des Débats vom 16. und 23. Oktober 1829, in: Kunstblatt 11, 1830, S. 129-135, 137 f., 141-144.

Schorn 1830b:
[Ludwig Schorn]: Nachschrift und Bemerkungen des Herausgebers zu einem Aufsatze des Berliner Kunstblatts vom December 1829, in: Kunstblatt 11, 1830, S. 141-144.

Schrattenholz 1891:
Josef Schrattenholz: Eduard Bendemann. Betrachtungen und Erinnerungen, Düsseldorf 1891.

Schubert 2008:
Anselm Schubert: Christliche Klassik. Friedrich Wilhelm III. und die Anfänge der Prußischen Kirchenagende von 1822, in: Zeitschrift für Kirchengeschichte 119, 2008, S. 178-202.

Schubert 2010:
Anselm Schubert: Wilhelm Wachs „Allegorie: Stiftung der christlichen Kirche“ (1827). Zur politischen Karriere eines religiösen Bildes in der Restauration, in: Jahrbuch der Berliner Museen, N. F., 52, 2010, S. 117-125.

Schuster 2001:
Peter-Klaus Schuster: Die Geburt der Nation aus dem Geist der Kunst. Einige Bemerkungen zur Nationalgalerie in Berlin, in: Ders. (Hg.): Die Nationalgalerie, Köln 2001, S. 9-38.

Simon 1948:
Karl Simon: Abendländische Gerechtigkeitsbilder, Frankfurt a. M. 1948.

Sitt 2006:
Martina Sitt: Pieter Lastman. In Rembrandts Schatten?, Hamburg 2006.

Sitt/Baumgärtel 1995:
Martina Sitt / Bettina Baumgärtel: Angesichts der Natur. Positionen der Landschaft in Malerei und Zeichnung zwischen 1780 und 1850, Köln, u. a. 1995.

Stamer 1961:
Ludwig Stamer (Hg.): 900 Jahre Speyerer Dom. Festschrift zum Jahrestag der Domweihe. 1061-9161, Speyer 1961.

Sutermeister 1958:
Peter Sutermeister (Hg.): Felix Mendelsohn Bartholdy. Briefe einer Reise durch Deutschland, Italien und die Schweiz. Mit einem Lebensbild, Zürich 1958.

Syndram 2001:
Dirk Syndram: Das Schloß zu Dresden. Von der Residenz zum Museum, München / Berlin 2001.

Szondi 1969:
Leopold Szondi: Kain. Gestalten des Bösen, Bern / Stuttgart / Wien 1969.

Todd 2009:
R. Larry Todd: Felix Mendelssohn Bartholdy. Sein Leben. Seine Musik. Aus dem Englischen übersetzt von Helga Beste unter Mitwirkung von Thomas Schmidt-Beste, 2. durchgesehene Auflage, Stuttgart 2009.

Ulrich 1981:
Anna Ulrich: Kain und Abel in der Kunst. Untersuchungen zur Ikonographie und Auslegungsgeschichte, Bamberg 1981.

Vermeylen 1991:
Jacques Vermeylen: La descendance de Cain et la descendance d'Abel, in: Zeitschrift für die alttestamentarische Wissenschaft, 103, 1991, S. 175-193.

Villot 1860:
Frédéric Villot: Notice des tableaux exposées dans les Galeries du Musée Imperial du Louvre, Paris 1860.

Wenderholm 2002:
Iris Wenderholm: ‚Diligite iustitiam qui iudicatis terram'. Domenico Beccafumis Paulus-Tafel, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 29, 2002, S. 79-103.

Wesenberg/Bertz 2008:
Angelika Wesenberg / Inka Bertz: Die Treppenhausbilde der Nationalgalerie, in: MuseumsJournal. Berichte aus den Museen, Schlössern und Sammlungen in Berlin und Potsdam, 22, 2008, S. 22-24.

Wesenberg 2011:
Angelika Wesenberg: „Ein demokratisches [Element], in der ganzen, kecken Bedeutung des Wortes", in: Kittelmann/Verwiebe/Wesenberg 2011 (siehe dort), S. 378-387.

Westermann 1987:
Claus Westermann, Kommentar, in: Genesis. Teil 2: Genesis 1-11. Biblischer Kommentar. Altes Testament, Teilband 1.1, 3. Aufl., Berlin 1987.

Weston 1975:
Helen Weston: „Prud'hon: Justice and Vengeance", in: Burlington Magazine, 117, Nr. 867, 1975, S. 353-363.

Wille 1966:
Hans Wille: Eduard Bendemanns Bildnis seiner Frau, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 28, 1966, S. 321-332.

Wille 1988:
Hans Wille: Handzeichnung und Druckgraphik. Erwerbungen 1974 bis 1988, Städtisches Gustav-Lübcke-Museum Hamm, Hamm 1988.

Wille 1995:
Hans Wille: „Die trauernden Juden im Exil" von Eduard Bendemann, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 56, 1995, S. 307-316.

Wimmer/Knopflach-Zingerle 1995:
Otto Wimmer / Barbara Knoflach-Zingerle: Kennzeichen und Attribute der Heiligen, Innsbruck u.a. 1995.

Winckelmann 2002 [1764]:
Johann Joachim Winckelmann: Geschichte der Kunst des Alterthums. Johann Joachim Winckelmann: Schriften und Nachlaß. Bd. 4,1, hg. von Adolf H. Borbein, Thomas W. Gaethgens, Johannes Irmscher und Max Kunze, Mainz 2002.

Wittler 2010:
Kathrin Wittler: „Mein westöstlich dunkler Spleen". Deutsch-jüdische Orientimaginationen in Heinrich Heines Gedicht „Jehuda ben Halevy", in: Heine-Jahrbuch 49, 2010, S. 20-49.

Wollny 2004:
Peter Wollny (Hg.): Ein Denkstein für den alten Prachtkerl. Felix Mendelssohn Bartholdy und das alte Bach-Denkmal in Leipzig, Leipzig 2004.

Ziegler 1993:
Christiane Ziegler: Museen der Welt. Der Louvre. Ägypten, Vorderer Orient, Klassische Antike, München 1993.

Konkordanz der Katalognummern

H 1931/1 – Kat. Nr. 55
H 1977/2r+v – Kat. Nr. 16r+v
H 1977/3 – Kat. Nr. 92
H 1977/4r+v – Kat. Nr. 42r+v
H 1977/5r+v – Kat. Nr. 11r+v
H 1977/6r+v – Kat. Nr. 90r+v
H 1977/7r+v – Kat. Nr. 53r+v
H 1977/8 – Kat. Nr. 77
H 1977/9 – Kat. Nr. 83
H 1977/10r+v – Kat. Nr. 78r+v
H 1977/11 – Kat. Nr. 66
H 1977/12 – Kat. Nr. 88
H 1977/13 – Kat. Nr. 75
H 1977/14r+v – Kat. Nr.70r+v
H 1977/15r+v – Kat. Nr. 23r+v
H 1977/16 – Kat. Nr. 8
H 1977/17r+v – Kat. Nr. 10r+v
H 1977/18r+v – Kat. Nr. 85r+v
H 1977/19 – Kat. Nr. 84
H 1977/20 – Kat. Nr. 62
H 1977/21 – Kat. Nr. 81
H 1977/22 – Kat. Nr. 72
H 1977/23 – Kat. Nr. 65
H 1977/24 – Kat. Nr. 63
H 1977/25 – Kat. Nr. 43
H 1977/26 – Kat. Nr. 80
H 1977/27 – Kat. Nr. 68
H 1977/28 – Kat. Nr. 45
H 1977/29 – Kat. Nr. 46
H 1977/30 – Kat. Nr. 52
H 1977/31 – Kat. Nr. 47
H 1977/32r+v – Kat. Nr. 18r+v
H 1977/33 – Kat. Nr. 86
H 1977/34 – Kat. Nr. 91
H 1977/35r+v – Kat. Nr. 6r+v
H 1977/36r+v – Kat. Nr. 82r+v
H 1977/37 – Kat. Nr. 89
H 1977/38 – Kat. Nr. 71
H 1977/39 – Kat. Nr. 21
H 1977/40 – Kat. Nr. 69
H 1977/41r+v – Kat. Nr. 26r+v
H 1977/42r+v – Kat. Nr. 93r+v
H 1977/43 – Kat. Nr. 41
H 1977/44 – Kat. Nr. 12
H 1977/45 – Kat. Nr. 28
H 1977/46 – Kat. Nr. 13
H 1977/47r+v – Kat. Nr. 73r+v
H 1977/48r+v – Kat. Nr. 31r+v
H 1977/49r+v – Kat. Nr. 15r+v
H 1977/50r+v – Kat. Nr. 17r+v
H 1977/51r+v – Kat. Nr. 14r+v
H 1977/52r+v – Kat. Nr. 22r+v
H 1977/53r+v – Kat. Nr. 30r+v
H 1977/54r+v – Kat. Nr. 79r+v
H 1977/55 – Kat. Nr. 61
H 1977/56r+v – Kat. Nr. 94r+v
H 1977/57 – Kat. Nr. 64
H 1977/58 – Kat. Nr. 33
H 1977/59 – Kat. Nr. 35
H 1977/60 – Kat. Nr. 34
H 1977/63r+v – Kat. Nr. 95r+v
H 1977/64 – Kat. Nr. 32
H 1977/65r+v – Kat. Nr. 9r+v
H 1977/66 – Kat. Nr. 48
H 1977/67r+v – Kat. Nr. 49r+v
H 1977/68r+v – Kat. Nr. 39r+v
H 1977/69r+v – Kat. Nr. 36r+v
H 1977/70r+v – Kat. Nr. 27r+v
H 1977/71r+v – Kat. Nr. 87r+v
H 1977/73r+v – Kat. Nr. 19r+v
H 1977/76 – Kat. Nr. 50
H 1977/77r+v – Kat. Nr. 67r+v
H 1977/89r+v – Kat. Nr. 40r+v
H 1977/90r+v – Kat. Nr. 5r+v
H 1977/91 – Kat. Nr. 38
H 1977/92 – Kat. Nr. 74
H 1977/93 – Kat. Nr. 29
H 1977/94 – Kat. Nr. 51
H 1977/95 – Kat. Nr. 7
H 1977/96 – Kat. Nr. 54
H 1977/97 – Kat. Nr. 24
H 1977/98 – Kat. Nr. 44
H 1977/99 – Kat. Nr. 37
H 1977/101 – Kat. Nr. 59
H 1977/102 – Kat. Nr. 60
H 1977/103 – Kat. Nr. 58
H 1977/105 – Kat. Nr. 25
H 1977/106r+v – Kat. Nr. 20r+v
H 1996/1r+v – Kat. Nr. 56r+v
H 1996/2 – Kat. Nr. 57
H 1997/2 – Kat. Nr. 76
H 1997/4 – Kat. Nr. 2
H 1997/5 – Kat. Nr. 1
H 1997/6 – Kat. Nr. 3
H 1997/7 – Kat. Nr. 4

Bildnachweis

Privatbesitz Göttingen: Frontispiz
bpk / Museumslandschaft Hessen Kassel: Tafel I, Abb. 48
© Restaurierungsatelier P. Schöne, Halle (Saale): Tafel II, IIa, Abb. 7, 8, 17, 49
Stiftung Museum Kunstpalast, Düsseldorf, Fotograf: Brüning & Schubert Restauratoren, Ratingen: Tafel III, Abb. 59, 60, Titel (Gemäldedetail)
Privatbesitz Hamburg, Foto: Stephan Eckardt: Tafel IV
Kunstsammlung der Georg-August-Universität Göttingen, Foto: Katharina Anna Haase: Tafel V-XVI, Abb. 1, 3, 4, 24, 25 und Kat. Nr. 1-95, Titel (Zeichnungsdetail)
Royal Museum of Fine Arts Antwerp © Lukas-Art in Flanders vzw, photo Hugo Maertens: Abb. 2
bpk / Rainer Maria Schopp: Abb. 5
Stiftung Museum Kunstpalast, Düsseldorf: Abb. 6, 52-54
Universität Hamburg, Deutsches Bibel-Archiv, Photo Elke Behnke: Abb. 9-12.
Universität Passau, Professur für Kunstgeschichte, Bildarchiv: Abb. 14-16, 18.
Michael Thimann, Hamburg: Abb. 13
© Bildarchiv Foto Marburg: Abb. 19, 56, 61, 62
Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen: Abb. 20
bpk / Bayerische Staatsgemäldesammlungen: Abb. 21
bpk / Kupferstichkabinett, SMB / Jörg P. Anders: Abb. 22
Stiftung Museum Kunstpalast, Düsseldorf: Ausst. Kat. Düsseldorf 2011/12, Bd. 2, Kat. Nr. 116, S. 149: Abb. 23
bpk / Nationalgalerie / SMB: Abb. 26, 55
Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, KStK: Abb. 27-29
Privatbesitz Göttingen, Foto: Stephan Eckardt: Abb. 30
SLUB Dresden / Deutsche Fotothek / 01054 Dresden, Dupl.-Neg. nach Paul Wolff, um 1920: Abb. 31
Privatbesitz Berlin, Foto: Stephan Eckardt: Abb. 32-47
Foto: Christian Scholl: 50
bpk / Kupferstichkabinett, SMB / Volker-H. Schneider: Abb. 51
Privatbesitz Berlin, Foto: Arwed Arnulf: Abb. 57, 58
Kunstsammlung der Georg-August-Universität Göttingen, Foto: Stephan Eckardt: Kat. Nr. 96

Personenregister

zusammengestellt von Sinja Ponick

Ortsregister

zusammengestellt von Claudia Amthor

„Vor den Gemälden: Eduard Bendemann zeichnet“

Katalog zur Ausstellung in der Göttinger Universitätskunstsammlung

28. Oktober 2012 bis 10. März 2013

Auditorium
Weender Landstraße 2
37073 Göttingen

Konzept und Leitung: Christian Scholl und Anne-Katrin Sors

Für die Mitarbeit danken wir den Praktikantinnen und Praktikanten:

Claudia Amthor
Anna Carina Baars
Julia Sophie Baum
Kristina Baumann
Simone Blumenthal
Tobias Heine
Elisa Jubert
Anna-Christine Lehmann
Elisabeth Marx
Sinja Ponick
Delia Rettig
Isabelle Rousselet
Benjamin Sander
Ifee Tack
Katharina Timpe

Zu den besonderen Schätzen der Göttinger Universitätskunstsammlung gehören 129 Zeichnungen auf 92 Blatt sowie drei Skizzenbücher von Eduard Bendemann (1811–1889). Kulturell vielseitig vernetzt, war dieser Künstler einer der bedeutendsten Vertreter der Düsseldorfer Malerschule und sorgte gerade in den 1830er und 40er Jahren mit seinen Gemälden europaweit für großes Aufsehen.

Der umfangreiche Göttinger Bendemann-Bestand wird hier erstmals vollständig in einem Katalog vorgestellt, der zugleich als Begleitband zu einer Ausstellung dieser Werke fungiert. Einen Großteil der hier präsentierten Zeichnungen schuf Bendemann als vorbereitende Studien zu komplexen Historienbildern. Vor den Gemälden: Eduard Bendemann zeichnet – unter diesem Motto gewähren Katalog und Ausstellung Einblicke in die faszinierende Welt akademischer Komponierpraxis des 19. Jahrhunderts und führen zugleich in deren historische und (kunst-)politische Grundlagen ein. Sie widmen sich einer Zeit, die von fundamentalen Umbrüchen, aber auch einem nahezu unerschütterlichen Vertrauen in die Wirkung von Kunst geprägt wurde.



ISBN 978-3-86395-083-5

Universitätsverlag Göttingen